

ليونيد ايديل

أَفْصَحُ كَيْسِيكولوجية

دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة

ترجمة محمد السيمرة

منشورات المكتبة الأهلية - بيروت

القصة البيكولوجية

هزات في خوف وشم النعش بعد القصة

نشر بالاشتراك مع
مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر.

بيروت - نيويورك

١٩٥٩

القصة السيكولوجية

دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة

مؤلف: ليون بادل

ترجمة: الدكتور محمود السامرة



هذه الترجمة مرخص بها وقد قامت
مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر
بشراء حق الترجمة من صاحب هذا الحق .

This is an authorized translation of:
THE PSYCHOLOGICAL NOVEL : 1900-1950 By Leon
Edel. Copyright, 1955, by Leon Edel
Published by J. P. Lippincott Company, Philadelphia.

المسرحونه في افراج هذا الكتاب :

ليون ايدل : المؤلف : ولد في مدينة بتسبرغ من ولاية بنسلفانية الاميركية . تلقى علومه في كندا وجامعة السوربون بباريس . وهو الآن استاذ الأدب الانجليزي والأميركي في جامعة نيويورك . له عدة مؤلفات ودراسات مشهورة عن كتاب مشاهير كهني جيمس وجيمس جويس .

تكثر الجامعات الاميركية من استدعائه ليكون استاذاً زائراً فيها ومن هذه الجامعات : هارفرد ، هاواي ، انديانا وبرنستون .

الدكتور محمود السمره : المترجم : ولد في فلسطين ودرس في مدارسها وتخرج من الكلية العربية بالقدس عام ١٩٤٥ . ثم التحق بكلية الآداب في جامعة القاهرة وتخرج منها عام ١٩٥٠ . سافر الى لندن ودرس في جامعتها ومنها نال درجة الدكتوراه في الآداب عام ١٩٥٨ . كتب عدداً من المقالات في المجلات الادبية ، وهو الآن مساعد رئيس تحرير مجلة « العربي » .

تصدير

شغلت القصة النفسية نقاد الادب ودارسيه وقراءه ، وما
ترالت تشغلهم . وقد تضاربت الآراء فيها : فمن مادح مديحاً
لا اقتصاد فيه ، الى قادح لا يرى فيها الا خليطاً عجيباً مجنوناً
لا معنى له .

والامر الذي لا يختلف فيه اثنان هو ان قراءة القصة النفسية
تتطلب من القارئ يقظة ووعياً ومشاركة تامة والا ضل طريقه
وسط متاهاتها . وما اعسر هذا الطب ! وما اشقه على
القارئ ! .

ويكاد يجمع النقاد ايضاً على ان القصة النفسية تدرك في
بعض جوانبها عن الادراك ، حتى لقد قالوا انه لم يوجد بعد
المرء الذي يستطيع فهم قصة « عولس » فهماً تاماً .
واذا كانت قراءة القصة النفسية بمثل هذه الصعوبة ، فان
النقد الذي يتصدى لها لا بد من أن تصيبه عدواها ايضاً ،
سواء قصد الى ذلك ام لم يقصد . ومرد ذلك الى ان الناقد لا
بد من ان يعرض في دراسته لها الى جوانب من علم النفس
والمدارس الفنية المختلفة ، والى امور تحتاج من الدارس الى
كثير من الثقافة والذكاء وسعة الخيال .

وهذه الدراسة التي تقدمها للقارئ العربي كتبها اختصاصي كبير في هذا الموضوع ، وناقش ما فيها من آراء في ندواته التي يعقدها ، ومحاضراته التي يلقيها على المتخصصين في دراسة الآداب . ولقد أراد المؤلف منها ان تكون دليلاً يأخذ بيد المهتمين بالقصة النفسية ، موضحاً بعض الجوانب الخفية منها ، مبيناً ما فيها من ابداع وابتدار . وبكلمة موجزة نستطيع ان نقول ان هذه الدراسة تتناول بالتحليل مشاهير كتاب القصة النفسية : جيمس جويس؛ مارسيل بروست ، فولكنر؛ فرجينيا وولف ؛ دوروثي ريتشاردسون ...

بقيت هناك كلمة حول ترجمة هذه الدراسة الى العربية . لقد بدا لي ان نقل الكتاب الى لغتنا كما هو سيحرم بعض القراء من ان يفيدوا فائدة تامة منه . ولهذا عمدت الى تدليل عقباته باضافة ما يفسر الغامض من النص في مكانه ، اما اذا كانت هناك ملاحظات تستحق الايراد ، ولا مكان لها في الأصل لأنها تعوق سير الكلام ، فقد اوردها بمجموعة في آخر كل فصل ليرجع اليها القارئ الراغب في الاستزادة .

وعدت الى الفهرس كما اورده المؤلف فوجدته لا يعطي فكرة عما في الكتاب : فهو يقتصر في كل عنوان على كلمتين او ثلاث لها دلالاتها عند المختصين . ولما كان الغرض من نقله الى العربية هو افادة القارئ وتسهيل الأمر عليه ، فقد استبدلت بذلك الفهرس فهرساً آخر مفصلاً يرسم للقارئ صورة واضحة للمشاكل التي يتناولها المؤلف .

وهناك مشكلة أخرى تجب من ينقل الى لغتنا مثل هذه الموضوعات ، تلك هي مشكلة المصطلحات : فالموضوعات العلمية والفنية — والنقد الادبي منها — لها في اللغات الاوروبية مصطلحات قد اتخذت معاني ثابتة استقرت عليها ، اما لغتنا فما زالت مفتقرة الى مثل هذا الاستقرار ، والجهد فيها ما زال فردياً ، وقلما يتفق الأفراد . وقد حاولت في هذه الترجمة اجتناب استعمال مصطلحات ما زالت غائبة 'تحيّر اكثر مما تفهم' ، ولم استعمل منها الا ما رأيت انه قد أصبح شائعاً متداولاً .

الترجم

مقدمة

ان غرضي من هذه الدراسة هو ان ابين رأيي في أهم ما تتميز به القصة في القرن العشرين ، وأعني بذلك انعطافها الباطني للتعبير عن مجرى التجربة العقلية - وهو ما ادعي « بتيار الوعي » . وفي الواقع ان هذه الدراسة تشمل اكثر من هذا : انها تبحث في الطريقة التي عبرت بها القصة عن التجربة العاطفية والحسية ، وتبحث في تلك المحاولة الجريئة التي قام بها بعض القصصيين لجعل الكلمات تنقل صورة ورمزاً كما يفعل الشاعر - كما تبحث في الجهود الكبيرة الذي بذله بعض القصصيين المصريين لكتابة قصة رمزية .

وكان اول عهدي بهذا البحث عام ١٩٢٨ حين كتبت دراسة اولية متأثراً بقراءتي لكتاب « عولس » « Ullisess » ، والقصص الاولى (لفرجينيا وولف) . ولكن هذا الموضوع كان بالغ الجدة في ذاك الحين ، وكانت اية محاولة لدراسته تعني ان يجد الدارس نفسه في ورشة القصة بالذات ، وسط متاهات (جويس) في كتابه « العمل مستمر » « Work in Progress » الذي سمي فيما بعد « يقظة فينيغان » .

« Finnegan's Wake » ، وفي محاولات (فرجينيا وولف) ان تكتب قصصاً عن لحظات شعورية لا عن شؤون واقعة . اما (دوروثي ريتشاردسون) فقد كانت ما زالت منكبة على قصتها البالغة الطول ، كما ان اعظم ما كتب (مارسيل بروست) كان قد ترجم الى الانجليزية منذ عهد قريب جداً . ولهذا فان الناقد الذي كان يحاول ان يدرك ما كان يحدث لفن القصة في العقد الثالث من القرن العشرين كان يرى نفسه يحدق في طريق ما استبان له نهاية .

على ان كل هذا اصبح من مخلفات الماضي ، فقد ولي (جويس) وتبعته (فرجينيا وولف) . اما (دوروثي ريتشاردسون) ، ولو انها ما زالت حية (*) وقد تقدمت بها السن ، فانها تعاني من الموت الآخر الذي يصيب الكتاب ، الا وهو عزوف القراء عن كتاباتهم . واما (بروست) فقد أصبح اسطورة . وبرز (فولكنر) كخلف لهؤلاء الكتاب المبتكرين واثبت انه هو نفسه مبتكر بارع . واصبحنا نتطلع فلا نرى الطريق خالياً كما كان ولا نراه عديم النهاية ، بل مزدحمًا بالعديد من الكتاب كما سبق ان تصورته (دوروثي ريتشاردسون) عندما اكتشفت انها لا تسير منفردة في ذاك الطريق الذي اختطته لنفسها ولا تنفرد بما كانت تجربته .

(*) نشر المؤلف كتابه عام ١٩٥٥ ، وقد ماتت ريتشاردسون بعد ذلك في عام ١٩٥٧ .

عندما دعيتني جامعة برنستون عام ١٩٥٢ للمحاضرة في النقد في ندوة غوس (*) Gauss المسيحية تراءى لي انه بإمكانني كتابة ذاك البحث الذي سبق ان عاجلته معالجة عابرة عام ١٩٢٨ ، ثم طرحته جانباً . وبالإضافة الى هذا فقد اكتشفت بأنه على الرغم من ان كثيراً الدراسات النقدية البارعة قد كتبت عن هؤلاء القصصيين الفرديين وعن طرقهم في التصوير الخيالي (باستثناء دوروثي ريتشادسون) ، فان القصة النفسية الحديثة لم تحظ بدراسة نظامية على صعيد نقدي عال يبيح الرأي الحر المنطلق . وعلى هذا فقد كرست الندوة لمناقشة القصة الانسيابية (*) (قصة تيار الوعي) . وعدت فوسعت هذا الموضوع حتى اصبح مناقشة للقصة النفسية المعاصرة ، وذلك في سلسلة محاضرات أخرى أقيمتها في جامعة نيويورك خلال العام الدراسي ١٩٥٣ - ١٩٥٤ .

ربما يمكن القول ان هذه الدراسة تتناول القصة من حيث تركها كل من بيرسي لوبوك Percy Lubbock في كتابه « صناعة الرواية » وا . م . فورستر E. M. Forester في كتابه « معالم القصة » ، ذلك ان لوبوك الذي وضع كتابه قبيل صدور « عولس » قد اوصلنا الى الحد الذي وصل اليه هنري جيمس

(*) عالم الماني ذو نظرية تعرف باسمه .

(*) القصة الانسيابية هي التي تروي بحسب ما يلساب في وعي شخص او اشخاص من أبطالها .

في «وجهة نظره» اما فورستر الذي وضع كتابه بعد صدور صدور «عولس» فقد كانت لا يزال شديد الصلة بالفترة التي كانت فيها قصة «عولس» تعتبر اما ضرباً من النزوات الخيالية او «محاولة مسعورة تهدف الى وصم الكون بأسره بالعار والشنار»، فكان من شدة الصلة بتلك الفترة بحيث استعصى عليه ان يدرك المجالات الكاملة لماآتي جويس البطولية، وقد ترك لادموند ويلسون في كتابه «قلعة آكسيل» «Axel's Castle» ان يكشف لنا عن الجذور الرمزية للقصة المعاصرة، وان يخص باهمية كبرى محاولات جويس وبروست الهادفة الى بعث واعادة تصوير الزمن الماضي والراهن ويعطي تلك المحاولات وزنها الكامل. انني مدين له في دراستي هذه، كما سيلمس القارئ، ذلك بوضوح، كما انني مدين ايضاً للدراسة التي كتبها (هاري ليفين Harry Levin) عن (جيمس جويس) والتي ما زالت اعمق دراسة نقدية تقييمية عن الكاتب الايرلندي.

واخص بالشكر العميق (هارولد ج. فايلز) استاذ الادب الانجليزي في جامعة ماكجيل بمنتريال الذي قاد خطاي وخببني الى القصة النفسية، وكذلك (ر. ب. بلاكمور)، و (ا. ب. او بورجير هوف) من جامعة برنستون اللذين دعياني لسبر غور موضوعي هذا في ندوة غوس المسيحية، والاستاذ (يوسف بريسكوت) من جامعة (وين) الذي حدث به دراساته عن جويس الى ان يناقش المشكلة الكبرى في القصة وهي مشكلة

« تيار الوعي » ، كما انه كان من تلك القلة القليلة التي مجدت مؤلف (دوروثي ريتشاردسون) .

واخيراً احب ان اشكر اعمق الشكر الدارمين الذين حضروا هذه المحاضرات في كل من جامعتي برنستون ونيويورك ، اذ أسعدني الحظ ان أجد فيهم فكراً نيراً، فقد استمعوا لآرائي ثم قاموا بدورهم بمناقشتي بطريقة رائعة تهدف الى جعلى اكثر وضوحاً في تبيان ما اقول .

ليون ايدل

الفصل الاول

الجو الذهني

في مطلع الحرب العالمية الاولى كان هناك ثلاثة قصصيين
يجهل كل منهم الآخر ، ولكن قيض لكتاباتهم ان تترك أثراً
بالغاً في القصة في قرننا هذا ؛ ففي فرنسا نشر (مارسيل
بروست) ، وهو الرجل السقيم المعتل شبه المتنسك الشديد
الانطواء على ذاته العميق الاستغراق في نفسه ، أقول نشر عام
١٩١٣ اول جزئين من كتابه البالغ ثمانية اجزاء والذي نعرفه
اليوم باسم « البحث عن الزمن الضائع » . وفي الوقت الذي
كان فيه هذان الجزءان قيد الطبع ، بدأت (دوروثي
ريتشاردسون) وهي سيدة انكليزية ، متحمسة لقضية المرأة
وعلى معرفة كبرى بالحياة الداخلية لعقل المرأة ، بكتابة
قصة انتهت الى ان أصبحت في اثني عشر جزءاً باسم « الحج
Pilgrimage » وقد ظهر الجزء الاول عام ١٩١٥ ، وان
كانت (دوروثي ريتشاردسون) تسمي كل جزء فصلاً . أما
آخر جزء فقد ظهر عام ١٩٣٨ . وفي الزمن الفاصل بين بداية
صدور هذين المؤلفين الجريئين على طرفي القناة الانجليزية
(المانش) نشر الكاتب الايرلندي (جيمس جويس) الذي

كان مدرساً للانجليزية في مدرسة بوليتز بتريسته آنذاك ،
عام ١٩١٤ قصة بعنوان « صورة الفنان في شبابه
A portrait of the artist as a young man » ولم تكن هذه
القصة جزءاً من مؤلف ضخم ، كما هو الحال في قصتي (بروست)
(ودوروثي ريتشاردسون) ، ولكن كتبها على الرغم من هذا
ان تترك أثراً بالغاً ، حتى انها لتعتبر نقطة تحول في الادب
التخيلي الابتداعي لزماننا هذا .

وهكذا ولدت القصة النفسية الحديثة ما بين سنة ١٩١٣
و ١٩١٥ - وهي التي نسميها في الأدب الانجليزي بالقصة
الانسيابية (قصة تيار الوعي) او قصة الحوار الفردي الداخلي
الصامت ، وتعرف في الادب الفرنسي بالقصة التحليلية الحديثة
التي تنقل الجو الذهني بالذات ، اذا لم تكتب كفكرة
متداعية انسيابية .

لقد حدث هذا صدفه واتفاقاً في الواقع - اعني ان ينقل
ثلاثة كتاب ، يجهل كل منهم الآخر ، ويتمايزون بمواهب وامزجة
متباينة ، وان يحولوا القصة الخيالية من الحقيقة الخارجية الى
الحقيقية الباطنية ، ومن العالم الخارجي الذي كان (بالزاك) قبيل
قرن قد رسم معالمه وحددها ، الى عالم خفي من الخيال الجامح
والتفكار ، تمثل فيه باستمرار حياة حواسنا وادراكها . ان
هناك أوجهاً من الشبه البارز في تلك المؤلفات تختفي وراء
تباينها . فهي تبدو جوهرياً من قصص التراجم (السير) .

إذ إنها مشربة بدقق غير عادي من لغة الشعر . وان عناوينها بالذات توحى لنا ، هذا اذا ضمنا اليها قصة « عولس » (التي كتبها جويس بعد « صورة الفنان في شبابه ») بأنها متصلة بالأواصر بصلة عجيبة من الاستقراء والترحال . فالواقع ان كل هذه المؤلفات كانت رحلات عبر معالم الوعي ؛ ذلك لأن هؤلاء الكتاب الثلاثة كانوا مدركين لدرجة مدهشة لمشاعرهم واحاسيسهم ، وكانوا قادرين ايضاً على ان يستنطقوا انفسهم ويمتحنوها بصراحة هي من الجرأة ، بحيث تكاد تكون غاية في الندرة ، حتى بين الكتاب انفسهم . وبدا ان الثلاثة يكتبون بدافع من حاجة ملحة شديدة الى معالجة مشاكلهم الداخلية ، والتكافؤ معها وعرض حياتهم الباطنية على الملأ ، وقد يصدق هذا القول على جميع الفنانين ، ولكن هؤلاء الكتاب الثلاثة يتميزون بأنهم لم يسلكوا السبيل التقليدي الذي يعرض التجارب الباطنية في قالب قصصي تخيلي يعالج العالم الخارجي . فقد سعي هؤلاء الكتاب الى ان يسجلوا « الناحية الباطنية » من التجربة وان يبقوا عليها . وفي حالة (بروس) فإن مرضه الملازم جعل قصته تعيش ضمن جدران غرفة مبطنة بالفلين ، تمنع عنه ضوضاء العالم الخارجي وعجاجه ، حتى لكأن الحجرة نفسها قد استحالت بالذات الى عقله الذي تستطيع ان تنساب فيه الافكار دون ان يكدرها صخب العالم الخارجي واضواؤه المزعجة . وهذا شبيه بما يحدث في التحليل النفسي حيث يعزل المريض عن المؤثرات الخارجية ، وبهذا

ينطلق الدماغ في تذكر الماضي وربطه بالحاضر . وهكذا كان (بروست) في عزله عن العالم الخارجي قادراً على ان يقوم بتحليل نفسه ذلك التحليل غير العادي . وكان الزمن الآني يشتد عليه في هجومه ، فتفجر تجربته المباشرة وتبلور فيما يعانيه جسده من آلام واعراض . لقد وجد (بروست) في الماضي الهدوء - والاستكشاف والابتداع ولكنه اكتشف نفسه عن طريق عملية التذكر .

اما التجربة عند (جويس) فقد اتخذت تماماً شكلاً آخر ، فقد كان اعشى منذ طفولته ، وعاش في عالم تملؤه الاصوات وسط الصخب المستمر لدبلن مدينة صباه ، التي حملها في قلبه اينما ذهب ، وظل يحملها سواء كان في تريسته اوزوريخ أو باريس ، حتى انتهى به الامر الى ان اختلطت عنده المدن بعضها ببعض فأصبحت طينياً متزايداً وامتزجت لغاتها ايضاً فصار عقل (جويس) وكأنه برج بابل ، ان (جويس) هنا يختلف عن (بروست) في انه اراد ان يمسك بالزمن الآني وبلحظة الادراك في حينها - ولقد دعا هذا « بالتجلي » مستعملاً كلمة دينية لتعبر عن رؤياه الفنية (١) . ان الزمن الماضي عند (بروست) يمكن ان يصبح زمناً آنياً ليتلاشى في الحال من جديد في طيات الماضي ، اما عند (جويس) فالزمن الآني هو أهم من المهم - انه صلة وصل للحاضر يراوحه الماضي حتماً .

ويظهر ان (دوروثي ريتشاردسون) كانت تتمتع بصحة

أحسن من رفيقها ، مع أننا نعرف أنها هي أيضاً كانت تشكو من حساسية ، تزيد من حدتها أصابتها بقصر النظر . ان آثارها الأدبية تصدر عن حياة اهدأ وأقل انفعالاً من حياة (بروست) او (جويس) ، وتبعاً لهذا كانت محدودة أكثر. ومع ذلك كانت تثور في ذاتها الباطنية بعض الانفعالات القوية الهادئة وتدفع صاحبها الى تسجيلها على الورق ، فأصبحت قصتها تجربة كرس لها كل قواها ومواهبها . واذا كانت اقل الثلاثة موهبة فنية الا انها كانت تنطوي على شحنة بليغة من الشعور والاحساس ، وهكذا فقد جنحت تتحدى القصة التي يكتبها المؤلفون « الرجال » . لقد وضعت نصب عينيها ان تسجل « وجهة نظر » المرأة وحذقت أسرار صنعتها اثناء ذلك .

لقد بدأ (بروست) قصته وكأنها رواية مباشرة من الذاكرة:

« منذ زمن طويل درجت على ان أوى الى الفراش مبكراً . وفي بعض الاحيان كنت استغرق في النوم بسرعة بعد اطفاء الشمعة مباشرة حتى انني لم أكن أجد وقتاً لأقول « سأنام » . ولكن بعد نصف ساعة توقظني فكرة ان وقت النوم قد حان ، فأحاول ان أضع جانباً الكتاب الذي اتخيل انه ما زال في يدي وان اطفئ النور . لقد كنت افكر طيلة الوقت وأنا نائم ، في ما كنت قد قرأته قبل لحظات ، وتنطلق افكاري من عقالي لتتبع السبيل الذي تختار حتى

ليترامى لي ابني انا نفسي قد أصبحت موضوع كتابي :
كنيسة ، مقامة لأربعة مغنين ، المنافسة بين فرانسوا
الاول وشارل الخامس ...»

وبدأت (دوروثي ريتشاردسون) قصتها بطريقة تقليدية تماماً :
« تركت (مريام) البهو الذي يضيئه مصباح الغاز وصعدت
الدرج متملة. وكان نور الغسق في شهر مارس منسكباً
على قرص الدرج ، بينما كان الدرج نفسه شبه مظلم ،
أما قرصة العلوى فكان يسوده الظلام والسكون . ولم
يكن من احد في المنزل . لا بد اذن من ان يكون
الهدوء تاماً في حجرتها ، وهكذا تستطيع ان تجلس
بجانب النار هادئة متأملة الى ان تعود (ايف)
و (هارييت) بما معها من رزم . وسيكون لديها
متسع من الوقت لتفكر في الرحلة وتقرر ماذا ستقول
للقرولان . » (*)

ما من استهلال ، من هذين الاستهلalin الهادئين ، يدل اية
دلالة على ان تغيراً كلياً في فن القصة كان على وشك الظهور .
فلا بد للقارئ من ان يعبر بعدة صفحات قبل ان يدرك انه
على ابواب شيء جديد مبتكر . وحتى عندئذ فان الشك
سيبقى يخامر نفسه في ان هذا الذي يقرأه يشكل انفلاتاً عن

(*) سيدة باللغة الالمانية .

شكل من اقل الاشكال الادبية محافظة وتزمتاً - شكل
يشمل آثاراً ادبية متباينة ، تبين قصة « تريسترام شاندي » عن
قصة « السفراء » .

لكن ليس هنالك من شك في ان استهلال (جيمس جويس)
لقصته « صورة الفنان في شبابه » ينطوي على عنصر الابتكار
والابداع :

« حدث ذات مرة ، في زمن من ازمنة الخير ، ان كانت هناك
بقرة ذات خوار تجتاز الطريق المنحدر . وقد صادفت
هذه البقرة ذات الخوار الذي كانت تجتاز الطريق
طفلاً لطيفاً للغاية يدعى توكو الصغير .

تلك هي القصة التي رواها له ابوه : تطلع اليه ابوه عبر
نظارتيه ، وكان وجه ابيه كثيف الشعر .

كان ولداً شهماً توكو الصغير . لقد انحدرت البقرة ذات
الخوار في الطريق الى حيث تعيش بيتي بيرن . انها
التي تباع فطائر الليمون .

ياه .. ان الوردة البرية تزهر
في المكان الاخضر الصغير .

لقد كان يغني هذه الأغنية . كانت تلك اغنيته .

عندما تبول في فراشك فانه يدفاً اولاً ثم يبرد . ان امه
تضع على الفراش مشعاً تحته . ان للمشمع رائحة
غريبة .

لقد كانت امه ازكى رائحة من ابيه . »

ان ما يكشفه القارئ اذ يتابع القراءة ، هو ان هذا الذي بين يديه ليس سرداً للاحداث بالمعنى التقليدي ، فالمؤلف (باستثناء بروس) بدا كمن أكب على تنحية نفسه ومجاهاة القارئ بالتجربة العقلية لشخصيات القصة . ان الامر لم يتعد انتقالات عرضية من الماضي الى الحاضر . فما كان يحدث يتراءى كما لو كان يقع بشكل عام ، وفي اية برهة يصدق ان يطالع فيها القارئ القصة .

كان هذا خروجاً بيناً بارزاً على الطريقة التي كانت القصص تتكشف التقليدية بها عن ذاتها بتأدية فخمة ، والمؤلف يقوم بالسرد دوماً ، وكأنه على علم تام بكل ما يتعلق بشخصيات قصصه . ورغم ان مؤلف القصة النفسية يدس انفه احياناً ، إلا انه لم يعد كائناً موجوداً في كل جزء من قصته . واقصاء المؤلف نفسه على هذه الطريقة استدعى تغيراً هاماً في طريقة السرد ، وخلق الحاجة الى استخدام ذاكرة شخصيات القصة لكي تصل القارئ بماضيها . ان هذا النوع من القصص ليس « قصصاً » بالمعنى المفهوم من الكلمة وليس به « حبكة » ، وفوق هذا فانه هذا النوع من القصص يبدو وكأنه يحول القارئ الى مؤلف ، وذلك لان على القارئ ان يسلك القصة في نظام ، وان يبقى متفتح الذهن ليجمع المعلومات . ولتوضيح ذلك نقول لو ان (بالزاك) وصف عشاء ليلة عيد الميلاد في بيت

« ديدالوس » احدى شخصيات (جيمس جويس) لاهتم اهتماماً بالغاً بوصف اثاث البيت ، وقائمة الطعام وبالجالسين على المائدة وصفاً دقيقاً ، أما (جويس) فقد ابدل ذلك بنقل ملاحظات الصبي وحده مشاعر الكبار ، وبهذا نتعرف على بيت « ديدالوس » لا عن طريق المظاهر المادية بل عن طريق نوعيات الاحاسيس والعواطف الحية تحت سقفه ، وما تتركه من أثر في « ستيفن ديدالوس » الحساس الدقيق الملاحظة . ونرى (دوروثي ريتشارسون) في الجزء الاول من كتابها وهو « اسطحة مدببة Pointed Roofs » تقدم لنا المعلومات متمهلة شيئاً فشيئاً ، ولا بد من ان نقرأ الاربعين صفحة الاولى قبل ان نكتشف ان اسم عائلة « ميريام » هو - « هندرسون » ، كما نكتشف بعد نحو مئة صفحة ان عمرها سبعة عشر عاماً . وهكذا تحيط بالقارئ الاحاسيس الانفعالية واحلام اليقظة ويبقى مشدوداً الى ذاكرة الرواية وبعثها للماضي ، كما هو الحال في (بروس) ، فتمر بخاطره كل الاسرة التي نام فيها ، وتسبح خواطره في عالم (كومبراي) ومقابلة (السيد سوان) ، ويحس يجرع الصبي وهو ينتظر امه لتطبع على وجنتيه قبلة ما قبل النوم ، ثم لا يشعر إلا وخواطره مناسبة متأنية تكشف عما استتر ، وكأنها نسيج عنكبوت ، منذ اللحظة التي غمس فيها الكعكة في الشاي . في كتابات جويس يشعر القارئ دوماً بأنه يعيش داخل عقل الصبي النامي ، الاعشى البصر ، الشديد التحسس بالصوت والرائحة :

« كان الجو عبثاً برائحة المساء ، وبراءة حقول الريف
حيث يقتلعون اللفت ويقشرونه ثم يأكلونه ، وهم
خارجون في نزهة قصيرة الى مزرعة (الميجر بارتون) ،
وكانت هناك الرائحة المنبعثة من الاحراج الواقعة وراء
السرادق حيث يوجد جوز العفص . وكان الشباب
يلعبون العاباً بالكرة ، وكان يستطيع ان يسمع صوت
ضربات الكرات تشق الصمت المرهف الأغبر ، كما
تشقه ايضاً عبر الريح الساكنة الاصوات المنبعثة هنا
وهناك من مضارب الكريكت ، بيك ، باك ، بوك ،
بك : كقطرات الماء المنبعثة من نافورة تتساقط برفق
في الجوض المترع . »

في هذه القطعة نحس وكأننا نكاد نكون دوماً مع (ستيفن
ديدالوس) ، وان « الصورة » المرسومة له انما هي صورة
لانفعالاته وعواطفه ، كما هي كذلك صورة لأفكاره وتطوره
العقلي .

هذه واقعية جديدة في القصة ، مقطوعة الصلة بقصص (آرنولد بينيت) ، او (ه. ج. ويلز) او (جون جولسورثي) ، الذين كانوا متألقين شهرة في الفترة التي بوشر فيها بأجراء هذه التجارب العظمى في كتابه القصة النفسية . وكان ذلك محاولة تجري بطريقة ادق واشمل مما حدث قبلا ، وذلك من اجل وضع سجل لعالم الاحاسيس بأسره ولأسر الافكار العابرة اذ تزحف عبر العقل ، بل الى الامساك بها في لحظة جريانها كما فعل (جويس) في « عولس » . وبعبارة اخرى ، فان هؤلاء القصصيين كانوا يحاولون ، ولأول مرة في تاريخ القصة ، ان يجدوا الكلمات التي تستطيع ان تعبر عن التفكير الغابر المراوغ المتداعي ؛ وليس فقط الكلام الذي يخطر للذهن ، بل كذلك صور عالم التخيل الباطني ، الذي يعج بالاصوات والروائح ودنيا التجارب الحسية . ومع ذلك فان هذه المحاولة لم تبدُ جديدة لكثير من النقاد ، الذين اشاروا الى ان كتاباً من قرون سابقة عديدة قد سجلوا افكار شخصيات قصصهم واحلامها .

وقد نتساءل هنا : وما الفرق بين ما حاوله (جويس)
وبين هذا الوصف لتفكير البطل في « الجريمة والعقاب »
لدستوفسكي ؟

« وجمال بخاطر سكولنيكوف : لا بد ان النقود في الدرج
العلوي . انها لتضع المفاتيح في جيبها الايمن في رزمة
واحدة في حلقة من الفولاذ ... وهناك مفتاح واحد
يبلغ حجمه ثلاثة اضعاف اي مفتاح آخر ، وذو اسنان
كبيرة ، لا يمكن ان يكون ذاك مفتاح صوان
التياب ... اذن لا بد ان يكون هناك صوان آخر
او صندوق متين ... هذا ما يجدر ان اعرفه . ان
الصناديق المتينة لها دائماً مفاتيح من هذا الطراز ...
ولكن ما احط كل هذا . »

مع ذلك هنالك فارق هام . انه يمكن في ان ما تقدم
ليس الا كلاماً غير ملفوظ ، ويمكن في (دستوفسكي) هو الذي
يقول لنا « جمال بخاطر سكولنيكوف » . وبعبارة اخرى
فان هذا ليس تياراً مناسباً ، بل وصفاً لما يحول في خاطر
البطل يورده راوية هو كاتب القصة نفسه .

ومناجاة الشخصية لنفسها في مسرحيات (شكسبير) ، اين
موقعها من القصة النفسية ؟ خذ مثالا عليها مجادلة (عطيل)
العظمى لنفسه عندما كان عليه ان يأتي الأمر العظيم (*) ،

(*) خنق ديدمونة .

او مناجاة (هملت) لنفسه :

« الموت ، او النوم

النوم ، لعله حلم ، آه هذا هو ما يؤلم ،

وما ادراني أية احلام ستزورني في نوم الموت ذاك ... »

ان مناجاة (هملت) هذه لنفسه ليست الا حواراً انفرادياً مدروساً يقدم فيه العقل تفكيراً منظماً موزوناً له منطقته . انه « نتاج نهائي » لتيار الوعي ، وليس ذات تيار الوعي المضطرب . ولعله يمكننا ان نجد مثالا افضل في اقوال الملك (لير) الجنونية الغاضبة ، ولكن لهذه الاقوال ايضاً ذلك « العقل المصاب بالجنون » الذي يتحدث (ادجار) عنه . ويمكننا ان نضيف بأن القطعة التالية التي نقتطفها من مسرحية « مكبث » خير من مثال (لير) ، وفيها يحاول (شكسبير) ان ينقل سلسلة من تداعي خواطر انسان ، اتيح لنا ان ندخل الى فكره لفترة وجيزة . وهذه هي القطعة بعد ان حذفنا منها كلام الشخصيات الاخرى المسرحية ، وهو كلام يقوم على المسرح مقام التعليق المتواصل على مجرى تفكير صاحب الكلام كما يتكشف لنا من اقواله :

زوجه (مكبث) تحدث نفسها :

« هذه لطخة هنا ، غيبي ايتها اللطخة اللعينة ، اقول لك غيبي ! واحد ، اثنان : حسناً ، لقد حان وقت التنفيذ . ما اظلم الجحيم ! يا للعار ، يا سيدي ، ا تكون

جندياً وتخاف ؟ ولم تخاف حتى ولو عرف بذلك احد
ما دام لا يملك اي انسان القوة على محاسبتنا ؟ ولكن
من كان يظن ان الرجل المعجوز يمكن ان ينزف دماً
بهذه الكثرة ؟ لقد كان لامير (اوف فايف) زوجة ،
فأين هي الآن ؟ تبا ! ألن تتطهر هاتان اليدان ؟
كفى ، يا سيدي جزعاً ، كفى ، لأنك ستفسد علينا
كل شيء بهذا الفزع . ان رائحة الدم ما زالت في
يدي ، وكل عطور بلاد العرب لن تستطيع ان تعطر
هذه الكف الصغيرة . اوه ، اوه ، اوه ، اغسلي
يديك وأرتدي ثوب نومك ، ولا تكوني شاحبة هكذا .
اني أكرر لك القول ان (بانكبو) قد دفن ، ولن
يستطيع القيام من قبره . هيا الى النوم : انت على
البوابة قرعاً : هلم ، هلم ، هلم ، ناولني يدك . ان ما
تم عمله لا يمكن نقضه . الى النوم ، الى النوم ،
الى النوم .

ان هذا ليس « تيار الوعي » الذي عرفناه عند (جويس)
و (فولكنر) ، ولكنه مع هذا اقرب اليه من الامثلة الأخرى
التي استشهد بها من ادب الماضي . انت عنصر عدم الترابط
موجود فيه ، وفيه ايضاً ما يبدو مزيجاً من الكلام المطابق
للحال ومن الكلام النافل الزائد - ولكن لا نجد كلمة واحدة
قد كتبت ، دون ان تكون وجيبة لازمة ، مسرحياً . وقد
هدف (شكسبير) في القطعة السابقة الى ان يجعل افكار الليدي

مكيث، متفقه مع ما شاهده النظارة في المسرحية من قبل :
فلقد شاهدوا وسمعوا كل ما يستحضره ذهنها المكدود
المكروب ، في فصاحته عندما اخذتها سبة من النوم ، ولهذا
فانهم يستطيعون مشاركتها الشعور الذي تعانيه من اثمها
وتصميمها وشجاعتها وهواجسها . وهكذا فان القطعة تبدع
صورة تيار فكري ، ذلك ان الافكار تنساب مباشرة اليها
من ذهن الشخصية صاحبة العلاقة .

ونستطيع ان نجد امثلة غيرها مبعثرة هنا وهناك ، حاول فيها
الكتّاب القدامى ان يمدوها بلحجات خاطفة عما في الدماغ
من افكار خفية وانطباعات مناسبة . وقد اقتبس (هاري
ليفين) (٣) قطعة من يوميات (فاني بيرني Fanny Burney) (٤) ،
يمكن « ابن تقارن بأخر كلمات قالتها » (موللي بلوم)
Molly Bloom (احدي شخصيات قصة « عولس » . ولكن
اليوميات شأنها شأن الرسائل ، ابي انها اقرب الى ان تكون
مركبة منسوجة كالمناجيات . وقد وجه (ويندهام لويس
Wyndham Lewis) (٥) ، وهو من اوائل النقاد الذين كتبوا
عن فن جويس ، نظرنا الى تلك التمتعة التي نجدها عند المحترم
« الفرد جنكل Alfred Jingle Esq. » في « صحف بيكويك
Pickwick Papers » (٦) ثم طالبنا بأن نقارنه بما يدور في ذهن
(ليوبولد بلوم Leopold Bloom) احد شخصيات « عولس » :

« مكان فظيع - عمل خطر - يوم آخر - خمسة اولاد -

ام - سيدة طويلة تأكل السندويشات - لقد نسيت
القنطرة - تحطمت - صرعتها - ينظر الاطفال
حولهم - طار رأس الام - السندويتش في يدها -
ولا قم تضعه فيه - زالت ربة العائلة - مرعب ،
مرعب . انظر الى (وايت هول) يا سيدي - مكان
جميل - نافذة صغيرة - طار رأس انسان آخر هناك ،
يا سيدي ، انه لم يحتط احتياطاً كافياً ايضاً - أليس
كذلك ، يا سيدي ؟

من الواضح ان المرء يستطيع ان ينبش الادب القديم
فيستخرج منه ما لا نهاية له وما لا يحصر من المقطوعات ، التي
تشبه انسياب الوعي المعاصر او المنولوج الباطني . ولكن
الاقدام على ذلك ربما ينطوي على خفة نافلة في الضرب بعرض
الحائط بالمعنى الاعمق لقصة زمننا الراهن ، زمن الانعطاف
الباطني لجماعة بأمرها من فناني القرن العشرين .

منذ القدم ، وروائيو الماضي يدركون بأن ليس في وسعهم ان ينقلوا الينا ظروف الوقائع الذهنية وملابسات احداثها ، مثلما يستطيعون ان ينقلوا الينا ظروف الوقائع المادية وملابسات احداثها . فهذا (بالزاك) يكتب عن « اوجين دي رستينياك » (٧) قائلاً : « ان هذه الكلمات تمثل باختصار الالف فكرة وفكرة التي جالت في رأسه » . وهكذا نجد كاتباً من اعظم المتمكنين في الوصف التفصيلي ، يقنع نفسه بالاختصار على تقديم مجرد خلاصة ، في اللحظة التي يسعى فيها الى مقارفة الناحية الذاتية . اما (هنري جييمس) فقد حرص ، وهو بعد في التاسعة عشرة من عمره ، في قصة نشرها غفلاً من اسمه ، حرصاً شديداً على ان يميز بين « الفصل » الذي يستطيع ان يصفه بأسلوب « ديفو » الاستعاري الحافل بالتشابه المتائلة وبين الافكار ، التي تخص شخصاً غيره والتي ليس بوسع المؤلف ان يمتلك ناصيتها امتلاكاً وافياً .

« ومع اني رأيت حتى الآن ، مدفوعاً غالباً بنخشة مبالغ

فيها من تخطي حدود القصة ، ان اروي لكم ما فعلته
هذه السيدة المسكينة وما قالت ، هو افضل لي من
ان اروي ما كانت تفكر به ، فلعلني استطيع بعد
ذلك ان اكشف عما جال في فكرها .

لقد عرض (دستوفسكي) ، في احدى قصصه ، المشكلة التي
تنطوي عليها عبارة (بالزاك) الآنف الذكر ، وذلك بمنتهى
الوضوح .

« من المعروف جيداً بأن سلاسل بأسرها من الأفكار تم
أحياناً عبر أذهاننا مروراً عفويّاً سريعاً ، وكأنها
أحاسيس ومشاعر انفعالية ، من دون ان تترجم الى
كلام منطوق ، ناهيك ان تترجم الى لغة أدبية .
ولكننا سنجاول ان نترجم عن أحاسيس بطلنا تلك ،
وان نقدم للقارئ على الأقل لب خلاصتها ، اي ما
هو أكثرها أهمية وأقربها الى الواقع . ذلك ان كثيراً
من أحاسيسنا يبدو غير واقعي قطعاً عندما يترجم الى
لغة عادية . وهذا هو السبب في ان هذه الأحاسيس
تظل مكتومة ابداً لا تجد قطعاً منفذاً يعبر عنها ،
مع انها تخالج كل انسان » .

وهكذا نرى ان كتاب القصة في القرن التاسع عشر كانوا
متفقيين على ان الحالات الذاتية يمكن ان تروى ، ولكن لا
يمكن التعبير عنها وتجسيدها في القصة . ويؤكد هذا القول

دراسة (وليم جيمس) القيمة عن نيكولوجية الفكر وذلك في كتابه « اصول علم النفس Principles of Psychology » الذي نشر عام ١٨٩٠ . ولقد كان (وليم جيمس) هو الذي ابتكر اسم « تيار الوعي » وهو تعبير مجازي للدلالة على التدفق الذهني واتصاله مع تغيره المستمر .

لقد قال وليم جيمس ان الوعي انما هو اندماج كل ما عايناه وما نعاناه من تجارب ، وكل فكرة هي جزء من وعي شخص ، وكل فكرة هي أيضاً فريدة في نوعها ودائمة التغير . ويبدو اننا نختار من الافكار ما نريد ، اما بوعي او بدون وعي ، فنهتم باشياء معينة وبتجارب بعينها مهملين بعضها ، وطارحين بعضها الآخر جانبا . وبعدما تطرأ على الذهن فكرة من الفكر مرة ثانية ، فانها لا يمكن ان تكون ابداً الفكرة ذاتها كما طرأت اول مرة . انها في حالة ورودها مرة ثانية تحمل في ثناياها نضارة التجدد والسياق الجديد الذي عادت فيه الى الظهور . « ان التجوبة تعيد تكييفها كل لحظة ، وان ارتكاسنا العقلي في كل أمر معين هو في الواقع حاصل تجربتنا الحياتية للعالم بأسرة حتى هذه اللحظة » . والواقع ان هذا لا ينطبق على افكارنا فقط ، بل على مدركاتنا الحسية كما يسجلها الوعي .

ان للفكر خطى وسبلا متغيرة ، « ففيه منطقة هي مركز التجربة وهي منطقة مشعة مضيئة » وتحيط بها منطقة مغبشة هي « هالة » او « طقاوة » الافكار الأخرى . وما يهمنا قبل

كل شيء هو وصف (وليم جيمس) لصعوبة الامساك بالأفكار اثناء انسيابها ، وصعوبة ايقافها وفحصها :

« ان اندفاع الافكار يكون قوياً لدرجة اننا دوماً تقريباً نصل الى نهايتها قبل ان نستطيع ايقافها ، وحتى لو اوتينا المهارة واستطعنا ايقافها ، فانها تفقد في الحال صفاتها وتستحيل شيئاً آخر ، كما تستحيل ندفة الثلج في اليد الدافئة الى قطرة من الماء . وهكذا فاننا نجد اننا بدلا من الامساك بالشعور في ظرفه واثناء سيزه الى نهايته ، نجد اننا قد امسكنا فقط بشيء له تسمية ، وهو في غالب الاحيان آخر كلمة فها بها . وفي هذه الحالة نكون قد امسكنا بالكلمة وهي في حالة ركود ، بعد ان تكون قد فقدت دلالتها ووظيفتها ومعناها الخاص في العبارة . اما محاولة التحليل الاستبطاني في هذه الحالة فانها تشبه بالامساك بنحذروف في دورانه لا ادراك حركته والامساك بها ، او باطلاق الغاز بسرعة لا ادراك كيف تكون الظلمة » .

هل يعني هذا ان الكاتب القصصي الذي يحاول ان يسجل ما يجري في الدماغ ، انما يجري وراء المستحيل ؟ وهل مكتوب له ان يلازمه الفشل في محاولته التعبير عن الوعي في كلمات ، وان يجد دائماً ضوءاً بدلاً من الظلمة عندما يسعى الى ان يوجه ضوءه الى الظلمة ، وان تستحيل ندفة الثلج الى ماء

في اللحظة التي يمسكها بيده ؟ اليس هناك طريقة ما نستطيع
بها الامساك بالخردوف في دورانه على ان نبقىه دائراً في
الوقت ذاته ؟

ترى كيف نستطيع ان نجعل القصة النثرية قادرة على
التعبير عن ادراكنا المباشر للعالم حولنا ، وعن العدد العديد
من الانطباعات المباشرة و « طفاوات » و « هالات » الفكر
الواعي واللاواعي ، ذلك الادراك الذي يحيط بنا ، بينما
نكون مثلاً نوجه عبارة الى صديق يجلس على المائدة قبالتنا ؟
اننا قد نلاحظ ملامح وجهه بدقة ونحن نتحدث اليه ، كما
نلاحظ التعبير الذي يرسم عليه وتلونه ، ولون ملابسه ، او
شكل ربطة عنقه او الثؤلؤل الذي في رقبته . ان الملامح
المميزة قد تطفو في المنطقة المضيئة من تجاربنا وقد تبقى في
منطقة الطفاوة المحيطة بعقلنا الباطن ، وبينما ندرك باننا نفكر
بما نقوله له تكون في نفس الوقت تخيلتنا النشيطة تعمل على
مستوى آخر ، وقد تعكس ما نحس به نحو الشخص الذي
يجلس قبالتنا ، او تترك هذا الجو كله لتطوف في حقل او بحر
او وجوه اخرى او لعبة جولف . ان كل هذا قد يحدث ونحن
ما زلنا نتحدث مع الرجل حديثاً مترابطاً وحتى بينما تلتقط
عيوننا التعبير على وجهه وتسجله ، كما تسجل آذاننا ضحكته ،
وكلماته ، وضجة سيارة عابرة ، وصفير قطار بعيد ، وطققة
الصحون . وتلمح (عيوننا) فتاة على المائدة الثالثة تضع احمر
الشفاه . وفي الوقت نفسه نرفع فنجان القهوة الى شفاهنا بحركة

آلية فنذكر قطعها ونحرارها ، (كما تلاحظ حتى المواد التي
تتركب منها ، ككيفية السكر التي وضعناها مثلا) وإذا كنا
معرضين لتداعي الحواطر كبوست فان الرشقة من القتجان
تثير فيتا ذكريات فناجين اخرى من القهوة ، وهذه بدورها
تفرق ذاكرتنا ، فكأنها بهذا شيئا متذبذبة تمارج وتخلط بين
الصور والكلمات معا . ورغم كل هذا فان حديثنا مع الشخص
الآخر يستمر دون ان يعرف بهذا الفيض الزاخر من انطباعاتنا ،
كما أننا لا نعرف عن انطباعاته ، غير التي يفصح عنها .
ان هذه المحاولة التركيبية من جانبي لتبيان فورية الاختبار
الذهني (التجربة الذهنية) لا يمكن ان تكون سوى رسم
لياني هيكلي الوعي ، فهي لا يمكن ان تبدأ بالتعبير عن تعقد
الفكر وعن الاختبار الحسي ، تأهيك عن امكانها ان تسجل ،
كلمة كلمة ، مثل تلك المادة السنفوتية ذات العناصر المتألقة
التي تعترف فيتا غالبا وغالبا آلات معينة ولكن تحيط بها
وتقتحم عليها عرقها باستمرار اصوات آلات اخرى . وكيف
تستطيع ان تحتفظ بلب الفكر منفصلا عن الطفاوات
والهالات ؟ ان هذا ما لا نستطيعه ، ولو فرضنا اننا استطعناه
قائه سيثقل على انتباه القارئ ، لدوخة لا يطيقها ، ومثل هذا
العمل لشك في قيمته الفنية لانه شبيه بتسجيل لاصوات
الضجيج في مطعم .

ولذلك قاننا تعترف هنا بان (بالزك) و (دستونفسكي)
كانا على حق عندما قالا بضرورة تلخيص افكار شخصياتها ،

وبضرورة ترجمة احساسها ، في كلمات . اما الامر الذي لم
يستطيعنا ان نغيراه اهتماماً في ذاك الوقت فهو ان الفنان قادر
على ان يخلق ونهياً في تقوسنا باننا في داخل عقل الشخصية
القضضية ، وذلك باتباع الطريقة نفسها التي اتبعها (بالزاك)
مثلا عندما اوهمنا باننا داخل (نزل فوكير) ، فقد اكثر من
التفاصيل بطريقة تبعث الحياة في المحجوب ، مما جعلنا نحس
وكأننا في النزل نعيش مع ساكنيه كلما تكشفت لنا القصة .
وبعبارة اخرى فان ما لم يستطع استشفافه كتاب القصة في
القرن التاسع عشر هو ان بالامكان مثلا بعث ما يجري ليلة
عيد الميلاد في بيت ديد الوس (بطل جيمس جويس) : ولكن
لا بتكديس الاوصاف المادية الواقعية بل بوصف ما يجري في
ذاك البيت من انفعالات حادة عنيفة . لقد اتخذ النقاد في العقد
الثالث من القرن العشرين اتجاهاً خاطئاً (ما لبثوا ان صححوه)
عندما قالوا ان (جيمس جويس) لم يقدم لنا بدقة افكار
شخصيات قصته « عولس » . لقد تصوروا ان (جويس) قد
اولج آلة تصوير سينمائية الى عقول ستيفن ديدالوس وليوبولد
وموللي ، فكانوا مفروضاً فيه ان يعرض علينا كل شيء وجدته
الالة . ولم يسلم من هذا الخطأ حتى كاتب متأن مزاول لفن القصة
مثل (ايديث وارثون Edith Warton) (٨) الذي وصف
الظراز الانسيابي من الكتابة بانه تسجيل لتوفرة غير منسقة من
الانطباعات والافكار . ان ما لم يستطع ادراكه هؤلاء النقاد
هو ان (جويس) كان يقوم بعملية اختيار وترتيب دقيقة ، حتى في

تلك الحالات التي يخيّل لنا فيها انه يجمع اشياء تأتي بالتداعي دون ترابط . ان ما كان يهدف اليه (جويس) في اختياره . هو ان يوهنا بأنه ليس هناك اختيار ، ذلك لانه كان يدرك ان ما يقوم به ليس الا ترجمة بالكلمات لاشياء خافية تعز على الوصف وبعبارة اخرى فانه استفاد من تجارب الحركة الرمزية .

وهذا يعود بنا الى حركة ماضية ، تلك هي حركة الرمزيين ، وثورتهم على مذهب الطبيعيين . وها نحن في العقد التاسع من القرن التاسع عشر حيث نستمع الى مناظرة مشهورة عن القصة ، جرت بين (سيرولتر بيزانت) Sir Walter Besant (٩) وبين (هنري جيمس) ثم دخل فيها (روبرت لويس ستيفنسون Robert Louis Stevenson) مجلجلاً بفصاحته . لقد كان (ستيفنسون) هو الذي عبر عن المشكلة بمنتهى الوضوح وذلك عندما اشترك في المناقشة القائمة فقال :

« الحياة فظيعة رهيبة ، ومعدومة الحدود ولا منطقية وفظة ومؤلمة موحجة . اما العمل الفني فهو بالقياس اليها شيء مرتب محدود ومحيط بذاته وعقلاني ومتدفق ومنقح . ان الحياة تفرض ذاتها بقوة غاشمة كالرعد الارعن ، ولكن الفن ممثلاً ، لنقل ، في لحن اصطنعه اصطناعاً موسيقار حصيف ، يستأثر بالاصغاء من الاذن في غمرة الاصوات الأشد صخباً ، التي تحيط بتجربتنا الحياتية ... ان القصة لا تحيا بفضل اوجه

شبهها بالحياة ، فهذه الواجهة مفروضة ومادية ، مثلها في ذلك مثل الحذاء الذي يجب ان يظل من الجلد ، انما تعيش بفضل ما لا يحصى من اوجه تباينها عن الحياة ، فهذا التباين مقصود وذو مغزى ، وهو في آن واحد منهج العمل الفني ومعناه .

فاذا استبدلنا كلمة « الحياة » في هذه القطعة الرائعة بكلمة « الفكر » او « التجربة الحسية » فان ملاحظات (ستيفنسون) السابقة تنطبق تمام الانطباق على القصة الذاتية . لقد وسع هنري جيمس ، في هذه المناقشة ذاتها ، من تعريف التجربة ومجال القصة بحيث تشمل عالم الذات :

« ان الانسانية واسعة شاسعة ، وللواقع الف شكل وشكل ، واقصى ما يمكن ان نؤكد ان ازهاراً من القصص تتضوع بعبير قصصي وبعضها الآخر يخلو من ذلك العبير . اما ان نخبرك ، مقدماً ، كيف تصوغ عقداً قصصياً وتنمق باقة قصصية ، فهذا امر آخر . وبالمثل فانه من المستحسن والمعقول معاً ان نقول ان على المسرء ان يستمد من تجاربه فيما يكتب ، على انه قد يكون لمثل هذا القول في اسماع الطامحين المتنطعين للتأليف رنين السخرية ومذاق الهزء . فالى أي نوع من التجربة نقصد ، وأين تبدأ التجربة وأين تنتهي ؟ ان التجربة لا تحد اطلاقاً ، كما لا تكتمل

أطلاقاً . أنها حساسية عظيمة ، أنها كناية عن شبكة عنكبوتية هائلة ضمت خيوطها من انفس الخيوطان الحريرية المعلقة في حجرة الوعي ، تقتنص في نسيجها كل ذرة يحملها الهواء . أنها جو الذهن بالذات ، وعندما يكون الذهن تخيلياً - واكثر من ذلك عندما يصدف ان يكون صاحبه عبقرياً - فانه يستجمع اضال نامات الحياة وسكناتها ، ويحيل خلجات الريح بالذات الى مكان يستوحىها ويستنبط منها الوعي .

اننا نقع في هذه القطعة على تعبير ممتاز ذلك هو « جو الذهن » . ان هذا التعبير ليصف جهد المستطاع ما حاوله كتاب القصة عندما ارادوا تصوير حياة شخصياتهم الباطنية . وسواء أحاول هؤلاء الكتاب التعبير عن التجربة العقلية بطريقة من الطرق الفنية او بأخرى - وما اكثر الطرق التي كان يتكرها الكتاب دوماً - أم اكتفوا بطريقة المفرد المتكلم في تحليل النفس ، كما هو الحال عند (بروست) ، فانهم جميعاً كانوا يحاولون ان يقتنصوا للقارئ جو الذهن .

ومنذ اللحظة التي حاول الكتاب فيها هذا ، نشأت مشاكل شائكة تدور حول العلاقة بين الكاتب وشخصياته ، والكاتب وقرائه . اما المشكلة بالنسبة للكاتب فهي اي نوع من الازدهان يختار . ومن الواضح انه كلما كان الذهن اكثر بلادة كان على الكاتب ان يكون اوسع حيلة في ايجاد ما يجذب القارئ

ويلد له . وعندما يعمل الكاتب ذهنه ويختار فانه يواجه مشكلة ثانية تلك هي ان على الكاتب ان يفصم نفسه عن شخصيات قصته ، بطريقة تجعل الأفكار ، سواء أكانت تيار وعي او حواراً انفرادياً باطنياً ، تتحدث عن نفسها دون الحاجة لتدخله كراوية . وليست هذه مشكلة جديدة كما قد يبدو للوهلة الاولى ، فقد قال (فلوير) منذ زمن طويل : « على الفنان ان يكون في عمله كالإله في خلقه ، خفياً لا تدركه الابصار وقادراً على كل شيء ، وليكن اثره واضحاً في كل مكان ولكن يجب ألا يكون منظوراً . » اما (تين) (١٠) فقد تصور الفنان وقد قطع السرة التي تربطه بعمله الفني . وعندما جابه (جويس) هذه المشكلة ، وهو يكتب قصته الذاتية ، اخذ يردد قول (فلوير) فوصف الكاتب المبرحي بأنه « شبيه بالإله الخالق ، يظل ضمن صنع يديه او خلفه او فوقه ... قارضاً أظافره بقلق » . ان هذه المشكلة تثير تساؤلاً آخر يستحق ان نقرده له فصلاً مستقلاً ، وذلك التساؤل هو : هل يستطيع الفنان ان يفصم نفسه فعلاً عن شخصياته ما دام يستقي مادته مما في ذهنه ، (اذ هو الذهن الوحيد الذي يستطيع ان يستعمله في عملية الابداع الفني) ؟ وبعبارة أخرى : أليست ذاتية الشخصيات القصصية هي في الواقع ذاتيته هو ؟ وبالتالي : أليست القصة الذاتية طريقة مقنعة يسجل بها الكاتب تاريخ حياته ؟ ان (بروس) يجب على هذا التساؤل جواباً شافياً ، كما سنرى .

ورغم أن هذه المشاكل صعبة معقدة إلا أن عقدها هي
المشكلة التالية : عندما ينتهي الكاتب من محاولته التعبير عن
ذهن معين ، فإنه يترتب على ذلك لقاء بين هذا الذهن وذهن
القارئ ، مما قد يؤدي إلى اندماج بين الجوين العقليين عند
الاثنين . لم يكن الأمر كذلك في القصص السالفة القديمة ، فقد
كانت القصة تُروى للقارئ فيستمع وينجذب إليها بالمقام
الأول ، عن طريق اقتران ذاته (أو التعرف على هذه الذات)
بهذه الشخصية أو تلك من شخصيات القصة . أما في القصة
النفسية الحديثة فليس هناك ما يمكن أن يسمى « قصة »
بالمفهوم القديم لها ، فنحن لا نلتقي إلا بشخصية واحدة فقط
في كل مرة ، عليها نتعرف وبها نترابط . فإذا نجح الكاتب في
جذب القارئ إلى هذا الوعي المفرد ، فيجب أن يكون
بوسعه أن يجعل القارئ يشارك شخصية المتصوّر : ولا
يستطيع القارئ بدوره أن يفعل هذا إلا إذا تجاوب معها
تجاوباً تاماً ، عند ذلك فقط يستطيع أن يسمع أصوات (دبلن)
نفسها ، التي يسمعها (بلوم) ، أو يحس بتكسر اصداق البحر
تحت قدميه ، إحساس (ديدالوس) بذلك وهو يسير على
الشاطئ ، أو يصيح السمع لدقات ساعة (بيج بن) كالسيدة
(دالووي) في قصة (فرجينيا وولف) ، أو تعود إليه ذكريات
الروائع التي شها في الماضي عندما يخبره (بنجي) في «الصوت
والغضب The Sound and the Fury» (لفولكنر) بأن
(كادي) تتذوق برائحة الأشجار أو أن رائحة (فيرش)

كانت كرائحة المطر . ان القطعة التي تصف (بينجي) تشبه الفقرات الاولى من « صورة الفنان في شبابه » ، (لجيمس جويس) ، فنحن هنا في ذهن انسان متأخر مقصر عقلياً « فهو عقلياً في الثالثة وجسدياً زمنياً في الثلاثين » . ان ماثرة (فولكنر) لتتجلى في انه جعل من (بينجي) شخصاً ندركه حتى عندما لا نستطيع ان نقرن انفسنا به كلياً ونرى فيه صورة من نفسنا ، فلقد جعلنا (فولكنر) نتعرف على الجانب الشعري من صاحب عقلية بلهاء ، منيراً في نفوسنا الاشفاق والعطف . وفي الوقت ذاته تحايل حتى دفعنا الى موقف مزدوج يكمن في اننا نقرأ ونتعلم من مستوى الادراك الصبياني لبينجي - كتجربة مباشرة - بينما نستخدم ملكاتنا الراشدة لاستخراج العبرة والمعنى من المعلومات التي يمدنا بها ذهن (بينجي) . وبعبارة اخرى فان هناك القصة كما ترويها افكار (بينجي) المناسبة ، والقصة التي على القارئ ان يستخلصها من تلك الافكار .

ان ما يلفت النظر في قصة ، كقصة « عولس » ، او كقصة (فولكنر) التي تحدثنا عنها ، هو اننا عندما نصل الى نهايتها نكون قد ولجنا - بل عشنا - الى داخل عقليات شخصيات عدة ، وهذا ما لا نستطيع عمله في حياتنا اليومية حيث نعيش سجناء وعي واحد فقط ، هو وعينا . وهكذا فان القصة النفسية باسرا كنا مباشرة في تجارب شخصياتنا العقلية قد وسعت جداً من مجال فن القصة النثرية . وان

قراءة مثل هذه القصة لتزيد من تجربتنا بشكل لم نعهده له مثلاً .
لقد كان قارئ القصة قبل هذا يجلس وكتابه بين يديه وليس
له من المؤلف سوى مطلب بسيط ، فكان لسان حاله يخاطب
المؤلف قائلاً : « سني ، واكتب لي ملهاة او مأساة تسيل
الدموع . قصّ علي حكايات المضحكين والمحبين ، ولتكن قصة
تسمرني في مكاني وتسمر عيني بالصفحة . » اما في القصة الذاتية
فالآية معكوسة ، ففيها يقول المؤلف للقارئ : « هذا هو
السجل الفني لعقل في ذات اللحظة التي يفكر فيها ، فحاول
ان تخترق حجبه وتنفذ اليه ، وستعرف ما يحلوه لك هذا
العقل لا غير . واذا كان هناك اية « قصة » فانك انت الذي
يجب ان تجمع اطرافها لا انا . انني انا الذي رتبت لك هذه
الصورة التخيلية ، ولكن عليك انت ان تختبرها وتجلوها . »

ملاحظات

١ - عنوانه بالفرنسية « A la recherche du temps perdu » وقد ترجمه الى الانجليزية « C. K. Scoth Moncrieff » .

٢ - يستعمل المؤلف في الاصل كلمة « Epiphany » وتعني عيد الفطاس او عيد الظهور او تجلي روح غير مرئية .

٣ - Harry Levin (١٩١٢) ناقد أمريكي ، من رجال جامعة هارفرد . كان استاذاً زائراً بجامعة السوربون (١٩٤٢ - ١٩٥٣) . من أشهر كتبه :

James Joyce : A critical Introduction (1941)

٤ - Fanny Burney (١٧٥٢ - ١٨٤٠) :

كاتبة قصصية انجليزية عاصرت (دكتور جونسون) و (بيرك) . تزوجت عام ١٧٩٣ جنرالاً فرنسياً كان ملتجئاً لـ إنجلترا . نشرت مجموعة مذكراتها الاولى (١٧٦٨ - ١٧٧٨) عام ١٨٨٩ ، وظهرت مجموعة مذكراتها ورسائلها (١٧٧٨ - ١٨٤٠) ما بين ١٨٤٢ - ١٨٤٦ .

٥ - Wyndham Lewis (١٨٨٤ - ١٩٥٧) :

رسام وكاتب قصصي . كان زعيم المدرسة التجريدية في الرسم ، وقد اصدر مجلة للدعوة الى هذه المدرسة والدفاع عنها (١٩١٤ - ١٩١٥) . كثير من لوحاته محفوظة في معرض الرسوم الشهير بلندن المعروف باسم The Tate Gallery وكذلك في (متحف فيكتوريا والبرت) بلندن ايضاً . من أشهر رسوماته صورة (اديث سيتويل) وصورة (ت. س. اليوت) . وفي عام ١٩٥٦ أقيم لرسومه عرض عام في (التيت جالاري) ..

٦ - « The Pickwick Papers »

قصة للكاتب القصصي الانجليزي (تشارلز ديكنز) . ظهرت اول ما ظهرت في عشرين جزءاً على مدى عشرين شهراً من نيسان (ابريل) ١٨٣٦ الى تشرين الثاني (نوفمبر) ١٨٣٧ ، ثم جمعت في كتاب عام ١٨٣٧ ولم يكن كاتبها قد تعدى الخامسة والعشرين عاماً .

٧ - أوجين دي رستنيك Eugène de Rostignac :

احدى الشخصيات الشهيرة في قصص بالزاك « صور من الحياة الباريسية » . وهو شخصية رئيسية في قصته « الاب غوريو » وفيها يبدأ تلميذاً فقيراً ولكنه يستطيع النجاح في مجتمعات باريس الفياسدة بسبب للنساء المعجبات به .

٨ — Edith Wharton (١٨٦٢ — ١٩٣٧) :

كاتب قصصي أمريكي .

٩ — Sir Walter Besant (١٨٣٦ — ١٩٠١) :

كاتب قصصي وله تأليف في موضوعات متنوعة .

١٠ — Taine (١٨٢٨ — ١٨٩٣) :

ناقد ومؤرخ فرنسي .

الفصل الثاني

الانعطاف الباطني

ما كان ، في الواقع ، صدفة و اتفاقاً ، ان يجد مارسيل بروس و جيمس جويس و دوروثي ريتشاردسون انفسهم يكتبون القصص النفسية في مستهل القرن العشرين . فلقد كانوا ابناء القرن الرومانطيسي وكان العقل والعقلانية قد استسلما منذ زمن مديد للاستبدان والحس . واذا كان المذهب الكلاسيكي (الاتباعي) عقلاً و يقيناً مطمئناً ، فان المذهب الرومانطيسي (الابدهاعي او الانطلاقي) كان استغراقاً ذاتياً واشعاعاً .

لقد بدأ البطل الرومانطيسي يتأمل في شؤون قلبه فانتهى به الأمر الى التأمل في شؤون عقله ، وهنا اكتشف ان القلب الذي هو الاحساس والشعور والعقل الذي هو رمز الفكر والادراك ، يمكن ان يربطاً وربطاً وثيقاً ، فالعقل في كثير من الاحيان يحاول ان يفسر ما يحس به القلب .

ان القصة النفسية التي اكتشفها (صمويل ريتشاردسون) صدفة ، باستخدامه نهج الرسائل الانجيلية التي قربت القارئ من افكار شخصياته الروائية ومشاعرهما ، اقول ان هذه القصة النفسية قد انخفضت و افسحت السبيل امام القصة

الوجدانية النفسية الحديثة ، التي يعاد فيها خلق الشاعر
والافكار بالذات . لقد وصف (كولريديج صمويل ريتشاردسون)
بانه يسجل « الوعي العليل لكل فكرة واحساس في مد
العقل وجزره » وبالاختصار تشابكه وانكاشه الذاتي
وديمومته شبه الخيالية . ليس اخصب من النقد يستشف
غياهب المستقبل ويستقرئه عندما يُقيم الماضي . وان
(كولريديج) اذ كتب عن «مد العقل وجزره» فانما كان يصف
في الواقع ما ستحاول ان تفعله القصة الانسيابية « قصة تيار
الوعي » ، فقد كان هو الذي تحدث كذلك عن «ابعاد الوعي
المغبشة» وعن « حالات الكيان الباطني » اذ وصف «التعليق
الطوعي للانكار» الذي يتطلبه كل كاتب من قرائه . لقد
عبر (موباسان) عن الفكرة ذاتها عندما كتب يقول :

« ان اصطناع الحقيقة هو ان تعطي صورة تخيلية عن
الحقيقة ... وهكذا فان الواقعيين الموهوبين يجب ان يدعوا
بمصورى الاوهام ... لا باللاظاهريين (اللاظاهرة : مذهب
القول بان الظواهر المرئية هي وهم) . كما ان (بودلير) تحدث
عن « السحر الاليمائي » باعتباره وظيفة « الفن الخالص » ،
وكان هذا قولاً عبر عنه من جديد جول لافورج عندما كتب
يقول ان « العمل الفني لا يمكن اطلاقاً ان يكون المثيل
المساوى للحقيقة المجازية الاستعارية » . واذا كان الرمزيون ،
والطبيعيون الذين ثاروا على الرمزيين ، يرون انه ليس بالامكان
اتفاقهم ، فان للفريقين ، في اعماقها ، غايات متشابهة :

فالقائل بالطبيعية قد يتمسك بحجته ومستنداته القوية والرمزي قد يتمسك برموزه ، وكلاهما على كل حال ، ارادا ان يخلقا صورة تخيلية للحقيقة .

ان القصة النفسية الحديثة هي « حديثة » لكونها تعكس لنا النزعة الباطنية البعيدة الغور لقرنتنا هذا ، واننا لنرى هذا الانعطاف الذاتي معكوساً في كتابات (وليم جيمس) و(هنري بيرجسون) ، وبعدهما على المستوى التربوي والتحليلي في آثار (سيجموند فرويد) . ذلك ان استكشافهم لبسكولوجية التفكير ليذهب الى ابعد بكثير من مجرد تحليله ذلك التحليل المجرد ، الذي حاوله بشجاعة كل من هيوم ولوك وبيركلي وميل . وعندما بدأ كل من بروس وجويس ، ودوروثي ريتشاردسون الكتابة ، كان نفوذ (فرويد) المحسوس لم يزل في بدايته ، ولهذا يجب ان نعتبر بيرجسون ، بتأثيره في بروس (والى حد ما في جويس) وان نعتبر كذلك (ويليام جيمس) ، في روايته للاختبار الفكري والتجربة الفكرية ، بمثابة خالقي الجو العقلي الذي ظهرت فيه الى الوجود القصة الذاتية . وكما هو الشائع دائماً فان التغيرات التي تطرأ على التفكير الفلسفي تعلن عن الابتكارات والبدع التقنية في الفنون . من الأمور المعروفة ان (بروس) قد درس على يدي (بيرجسون) لمدة قصيرة ، وانه درس كتبه ، ولكنه لا يأتي على ذكره الا مرة واحدة وذلك في « سدوم وعموره Sodome et Gomorhe » ، أحد اجزاء قصته عند

ذكره لآثار العقاقير المنومة في الذاكرة . والذاكرة هي في مقام القلب من ابحاث (بيرجسون) ، كما هي كذلك عند (بروست) قد تناول آراء (بيرجسون) بالدراسة الدقيقة مثل : مفهوم (بيرجسون) للزمن - الديمومة - كمقياس يقاس به الوجود ، و« سير الماضي غير المرئي وكيف يقرض آكلا في المستقبل » ، وبحثه في نفع الماضي في تطور العمل الابداعي الخلاق ، ومناقشته للحدس والواقع ، وإيمانه باشعاع التجربة ودفعها . ولقد آمن (بيرجسون) ، كما آمن (وليم جيمس) ، بأن التجربة تكيفنا باستمرار ، وان الوعي عملية نمو لا نهاية له ، ما دام العقل والحواس تقوم بوظائفها ، وبعبارة أخرى فان هناك « استمراراً في حاضر حي لماضي غير محدد » . وينتج عن هذا ايضاً الاهتمام بالزمن الذي هو واسطة العقد في القصة النفسية . فان الساعة المصنوعة تقيس الساعات الزمنية بانتظام مستمر ، اما الوعي فانه احياناً يجعل الساعة الواحدة تبدو وكأنها يوم كامل ، او اليوم يبدو وكأنه ساعة . وهكذا يختلط في ذهن الماضي بالحاضر : فنستحضر فجأة إحدى ذكريات الطفولة التي هي بحساب الزمن من الماضي البعيد ، ولكنها في اللحظة التي تستعاد فيها ، تستحيل في الذاكرة ، حالاً ، شيئاً واضحاً حياً قد بعث من جديد . وعلى هذا فان السكاتب القصصي عندما يسجل في قصته الافكار اثناء مرورها في ذهن الشخصية القصصية ، فانه يلتقط ويسجل اللحظة الآنية لا غير . وهذه الحقيقة تجعلنا ندرك انها لم

تكن صدفة ان نجد (جويس) يحاول تسجيل يوم واحد في «عولس» ، وان نجد ان (فرجينيا وولف) في كل كتاباتها مهتمة «باللحظة» .

ان من الخطأ ان نجعل (بيرجسون) هو المؤثر الوحيد في (بروست) . لقد وجد (بروست) عند بيرجسون آراء فلسفية ونفسية هامة تناسبه ، ولكنه عندما اراد ان يعبر عنها فنياً ، اتجه الى تلك الحركة الادبية التي كانت في اوجها عندما بلغ الكاتب نضجه ، تلك هي الحركة الرمزية التي تعلم منها (بروست) الشيء الكثير . فما كان يؤمن به هؤلاء الرمزيون - على الصعيد الفني - كان قريباً جداً من مذهب (بيرجسون) : فيرجسون وصف تدفق الحياة ، والرمزيون سعوا الى حصر ذلك التدفق في كلمات . لقد كانوا يؤمنون بان الطريقة الوحيدة لاستحضار التجربة المضمحلة الزائلة - في ميدان الادب - هي باستعمال الصور والرموز - الرموز الشخصية لفنان معين - ولا بد في ذلك من جمال اللفظ للتعبير عما في الذهن . ان (لافورج) يقول : « ان دساتيني (*) متغيرة دائماً ، وما من دساتين تماثلها » . وهكذا فان جذور قصص (بروست) تمتد عميقاً في الحركة الرمزية .

والآن ما قولنا في (جويس)؟

(*) الدساتين : مفاتيح الانغام في الارغن او البيان وكذلك مفاتيح الحروف في الالة الكاتبة .

في شخص معقد كجويس يجب ان نتوقع التقاء مؤثرات
عدة ومتشابكة ، فقد استمد من (توما الاكويني) (٤)
و (فيكو) (٥) ، وكان عارفاً بالحركات الادبية في عصره
مطلعاً عليها ، كما كان قادراً على ان يستقي من آداب عدة
بفضل مواهبه اللغوية الباهرة وتمكنه من عدد من اللغات .
لقد درس كثير من النقاد هذه الجوانب من الكاتب الايرلندي
بالتفصيل ، ورغم هذا فيبقى شيء كثير يتطلب الاستكشاف .
على ان هناك مصدراً واحداً يهمننا كثيراً في هذه الدراسة وقد
جاهر به (جويس) نفسه ، ومع هذا فلم يؤخذ مأخذ الجد .
في عام ١٨٨٨ ، عندما كان (جويس) في سن العشرين ،
وقعت بين يديه قصة فرنسية كانت قد كتبت عندما كانت
الحركة الرمزية في ذروة غليانها . اما الكاتب فهو (ادوار دو
جاردان Edouard du Jardin) واما القصة فعنوانها « اشجار
الغار المقطوعة Les Lauriers sont coupés » وفي دبلن تحدث
(جورج مور) (٦) عن هذه القصة وعن كاتبها الذي كان
صديقاً له ، ويظهر ان طريقتها الفنية في السرد قد تركت
ابلق الاثر في نفس (جويس) ، وفي هذه القصة يجد القارئ
نفسه داخل عقل الشخصية الرئيسية فيها من اول كلمة حتى
آخر كلمة ، اما الاحداث في القصة فلا تكاد تذكر ، وخلاصتها
ان شاباً لاهياً في باريس يقع في حب ممثلة ، ويجود عليها بالمال
الذي كانت تكثر من طلبه ، آملاً في النهاية ان تجود عليه

بأكثر من الكلمات المعسولة والبسمات ، ولكن الزمن يثبت له
انه كان يبني قصوراً في الهواء . انها كقصة عمل بسيط بحيث
يصعب على المرء ان يتصور انها قادرة ان تؤثر ، ولو من بعيد،
في خلق عمل ضخم قيم كقصة « عولس » . والامر المستغرب
ان (جويس) عندما كان يسأل من اين ينبثق فن القصة
الانسيابية (قصة تيار الوعي) في قصته ، كان دوماً يجيب بأنه
مدين (لادوارد دو جاردان) . وفي ذلك الحين كان
(دو جاردان) ما زال حياً ، ولو ان قصته ذهبت في غياهب
النسيان منذ زمن بعيد . وفي لحظة عين اصبح الكاتب الفرنسي
شبيهاً بأليعازر (٧) وقد قام من بين الاموات - اجل لقد
عاد الى الحياة ثانية ونال قبساً من الشهرة ، ولكن بعد اهمال
شبيه بالموت . واذا كان (جويس) قد قال انه مدين
(لدو جاردان) فان (دو جاردان) ايضاً قد اعلن انه
مدين (لجويس) . وهكذا يمجّد الحاضر الماضي . وسرعان
ما اعيد طبع « اشجار الغار المقطوعة » بمقدمة كتبها (فاليري
لاربو) (٨) ، الناقد الفرنسي الذي كان اول من بين البناء
الهومري (*) في « عولس » . وتناولت الصحف الكتاب
بالتعليق وكأنه كتاب جديد ، كما ان (لاربو) عمّد باسم
« المونولوج الداخلي Le monologue intérieur » طريقته في
السرد . وفي عام ١٩٣٠ القى (دو جاردان) محاضرة حاول

(*) نسبة الى هومير مؤلف الياذة .

بها ان يعرف المونولوج الداخلي وان يعزو اول استعمال له الى (بول بوجيه) (٩) . وفي الواقع ان (لاربو) كان اول من استعمل هذه التسمية للدلالة على القصة الوجدانية او القصة الانسيابية (قصة تيار الوعي) وان كان من الممتع ان نعرف ان (بوجيه) المتحمس لكل ما كان ينطوي في زمانه تحت اسم « علم النفس » ، هو مبتكر هذه التسمية

تدعي (ماري كولم Mary Colum) في مذكراتها بأن قيام (جويس) ببعث قصة (دو جاردان) للحياة كان « مقلباً » ساخراً من مقالبه اللاذعة المحكمة . فاذا كانت على حق في دعواها هذه ، فانها تكون دعاية ظالمة اقترفت بحق اديب متقدم في السن موفور الاحترام — اقول دعاية اخذت في العالم الأدبي بقدر كبير من الجدل لا يسمح لها بأن تكون فكهة . وعلى كل حال فان قراءتنا لقصة (دو جاردان) ترد على هذا الادعاء وتبعث الطمأنينة في نفوسنا . انها بلا ريب ، على بعد العهد بها وعلى الرغم من انها قد ذوت ، اول قصة انسيابية (حتى لو كانت من الناحية التقنية بدائية) كتبت للناس . ان من السهل علينا ان نتبين كيف استطاع (جويس) أن يمعن النظر في تجربة (دو جاردان) وان يستفيد من أخطائها ثم يبني عليها تجربته ، مستخدماً مهارته اللغوية الفائضة ، مما مكنه من ان ينجح حيث فشل (دو جاردان). وفي اعتراف (جويس) بأنه مدين (لدو جاردان) اعتراف ضمني بأنه مدين للحركة الرمزية ، ذلك لان (دو جاردان) كان من الرمزيين . فلقد

انبثق كتابه هذا بشكل مباشر من مجالس أيام الثلاثاء الادبية في بيت الشاعر الفرنسي (ملارمييه ١٨٤٢-١٨٩٨)، ومن الغليان الادبي الذي كان يعتمل في باريس في العقد التاسع من القرن التاسع عشر .

لقد حدد (ادموند ولسون) (١٠) منذ زمن العلاقة القائمة بين الرمزيين وكتابات (جريس) و (بروس) ، وذلك في دراسته البارعة « قلعة اكسل Axel's Castle » ، وفي هذا المجلد الضخم نجده قد قطر نظريات الشعراء الفرنسيين المسببة واستخرج منها جوهر المذهب الرمزي كما يلي :

« يتباين كل شعور واحساس بعضه عن بعض ، وكذلك تتباين كل لحظة من لحظات الوعي . وتبعاً لهذا فان من المستحيل ان نستطيع التعبير عن احساسنا كما نمر بها تماماً ، اذ حاولنا وضعها باللغة التقليدية الشائعة العادية . وان لكل كاتب شخصيته الفريدة ، وان كل لحظة من لحظاته تتميز بوقع خاص وتركيب عضوي خاص . وان من واجب الشاعر ان يجد ، بل ان يبتكر اللغة الخاصة القادرة وحدها على ان تعبر عن شخصيته ومشاعره . »

حقاً ، لقد كان هذا هو ما سعى الى فعله الرمزيون . وفي (جويس) نجد ظاهرة غريبة مبهمه ومفيدة - ومتناقضة - تلك هي اننا نجده كاتباً واقعياً مفرطاً رفيعاً على نسق (فلوبير)

و (زولا) ، يلجأ الى اسلوب الرمزيين لتحقيق واقعيته هذه .
وعندما نشرت قصة (دو جاردان) لم تكذ تسترعي
انتباه احد ، وهذا ما كان منتظراً ، الا ان (ريمي دي
جورمون) (١١) ذا العين النافذة وقف عندها ، فوصفها
بقوله : « انها قصة تترامى في الادب كما لو كانت بشيراً
يوميء الى ظهور السينما » . وقرأ (جورج مور) ، الذي كان
يتراسل مع دو جاردان ، القصة عندما كانت تنشر متسلسلة في
« المجلة المستقلة La Revue Independante » فكتب اليه
بأنها تكشف لأول مرة عن « الحياة الداخلية للروح » و اضاف
قائلاً : « ولكنني اخشى ان تكون رتيبة » والمستقبل امامنا
وعلى كل حال انها شيء جديد . ان خوف (مور) من ان
تكون هذه الطريقة في القصص رتيبة يشير الى احد تلك
العيوب التي يمكن ان يقع فيها هذا النوع من القصص ولكن
كان ما يزال في حاجة الى من يكتشفه .

إذا كان (بروست) و (جويس) يصدران في كتابتها عن جو من الاستبطان والذاتية - وهو جو يؤلف في الواقع الازدهار المستمر للمدرسة الرومانطيكية - كان يغلف اواخر القرن التاسع عشر ، هذا مع ارتباطها بالرمزيين في نقاط معينة هامة ، فاننا نتساءل : ما الذي حدا (بدوروثي ريتشارسون) لان تقوم بتجربتها القصصية المسببة ؟ ان القراء الذين سألوا هذا السؤال لم يجدوا له جواباً مباشراً . ولكن مما لا شك فيه انها قد التزمت الى ابعد الحدود طريققتها في القصص وان بدت اجزاء قصتها المتعاقبة ، لبعض القراء ، رتيبة مملة : فعندما صدر عام ١٩٢٥ الجزء الثامن منها - او الفصل الثامن كما كانت تسمى الاجزاء - وهو المسمى « الفخ The Trap » ، فان القراء لم يعرفوا عن الحقائق « المؤلمة » في حياة (ميريام هندرسون) ، ما يزيد كثيراً عما اكتشفوه في الجزء الاول ، وان كانوا قد عرفوا الشيء الكثير عن اطوارها ومشاعرها ونوعية عقليتها ، وظلوا طيلة الوقت محصورين داخل وعيها . وهكذا تميزت قصة (دوروثي) بتمسكها البالغ بوجهة النظر

الفردية . ومع هذا فاننا نجد في « الفخ » معلومات ذات أهمية كبيرة .

في هذا الجزء الثامن من قصتها « الحج Pilgrimage » نجد (ميريام هندرسون) وقد انتقلت الى شقة جديدة ، وفي اول الجزء نجد اشارات الى كتاب كان قد ترك أثراً عميقاً في نفس البطلة ، ومع هذا فانها لا تذكر لنا اسمه :

« كان كتابها المنسي ملقى على الطاولة . انه الكتاب الذي أصبح فجأة محور حياتها ... فتناولته بيديها واحبت به . يجذبها اليه بقوته الفريدة » .

ويصل الجمالون لنقل حاجياتها الى الشقة الجديدة ، ولكنها تظل مستغرقة في كتابها :

« بوسع الرجال ، بل ان لهم ، ان يصرفوا امورهم دون اشراف . وللمرة الثانية وقفوا يستمعون اليها ، وكأنها لم تتحدث من قبل قط ، تشير الى الامتعة التي يجب ان تنقل ، ثم جلست الى كتابها » .

انها تتأمل في المجلد بحروفه الذهبية على غلافه الاحمر ، ثم تتذكر كيف وجدته في مكتبة تؤجر الكتب وسط صفوف من الكتب المعروفة لكتاب مشهورين . (من عيوب المونولوج الداخلي في هذه القصة ان عنوان الكتاب واسم مؤلفه لا يخطران ولو مرة واحدة ببال البطلة ، وانه لصعب ان نصدق هذا ، ذلك لانها كانت تمسك بالكتاب بشغف وتفكر فيه كثيراً) :

« ومع ان عنوان الكتاب واسم مؤلفه لم يكونا جذابين ،
الا انها شعرت به يجتذب يديها ، فتناولته من الرف ، ونزلت
به الى الشارع دون ان تتفحصه ، وهي تشعر بالرضا الغامر .
انها لا تستطيع الاستمرار في القراءة ما دام الرجال
موجودين ، مع ان بين دفتيه الجراوين تكن سعادة جديدة
كلياً »

ويتلو هذا وصف آخر لنقل الاثاث ، لنعود بعده الى
الكتاب :

« وتصفحت ببصرها صفحات الفصل الاول ، هذا الفصل
الذي اصبح الآن جزءاً من تجربتها . انها لترى هذه التجربة
حية امام عينيها ، حتى ان هذه الصفحات القليلة قد حضرت
في ذاكرتها وفيها تنمو ، كما ينمو ويمرغ في الذاكرة يوم جميل
حتى ليصبح اكبر من العام الذي هو جزء منه . ولكم ادهشاً ،
عندما عادت اليه بعد انقطاع ايام مضطربة ، ان تجد انها من
لم تقرأ غير صفحات قليلة . انها لم تقرأ غير الصفحات الاولى
مرات ومرات ، وكأنها لا تريد ان تتركها ، وتريد ان يستمر
الى الابد الرجلان اللذان في حجرة الفندق في حديثها ، خارج
حدود الزمان والمكان . وفجأة خشيت من ان تقرأ مزيداً
خشية زوال الكمال من — . »

ان اسم الكتاب يصبح عند القارئ أحجية تغرى بالحل ، وان
في طريقة (دوروثي ريتشارسون) ، وهي تجود علينا بالمعلومات ،
لمواظبة مشاكسة : فنحن مع كتاب عادي ، ومؤلف عادي ،

ورجلين يتحدثان في غرفة في الفندق «خارج الزمان والمكان» .
ونستمر في القراءة ونحن نتساءل : ترى هل سنمى بالفشل في
اكتشاف الاسم ؟ ان بعض الافكار لتسيل من وعي (ميريام)
في قصة (دوروثي) دون شرح ودون ان يتكرر ورودها
— وهذا ما يحدث في ادمغة كل الناس : ومثال هذا اننا نجد
في الصفحة الثانية من الجزء الاول العبارة التالية : « لعل
الآنسة (جايلكس Gilkes) كانت على حق » ، ولكننا لا
ندري ابدأ من هي الآنسة (جايلكس) هذه . ترى هل
ستكشف لنا (ميريام) عن اسم هذا الكتاب الذين بدا لها
بالغ الأهمية ، او عن اسم مؤلفه ؟ ثم نقرأ :

« وأخذت تقرأ فقرة من هنا وفقرة من هناك ، متفقدة مرة
ثانية العبارتين اللتين بهرتاها اكثر من غيرهما ، اكتشفت افكاراً
غريبة تثور في عقلها . لقد كانت من الوضوح لدرجة انها
اخذت تهذب بأن تحيل لذة القراءة الى مأساة مشتركة . لقد
تذكرت الآن انها قد توقفت لفترة عند (ويمارش) و« توهجه
الكثيب »

ها نحن اخيراً نقع عليه ! ان الرجلين هما (ويمارش)
و (ستريذر) في فندق في (تشستر) ، والكتاب الذي بين
يدي (ميريام) هو (السفراء The Ambassadors) (١٢)
(لهاري جيمس) طبعة (مثنون Methuen) ذات الغلاف
الاحمر والعنوان المذهب .

« ان في هذا الرجل زهواً هائلاً مبهماً ، وان بهجتي بالعشور

عليه لتتسم بهذا ايضاً . لقد شعرت بالزهو وانا اكتشف اسرار
تقنيته ، وبالزهو وانا ارقب كيف يعمل في تطوير القصة . ان
الانتباه العميق ، الذي تتطلبه هذه الطريقة الجديدة في التعبير ،
مبعثة الانغماس في الذات ولكن جهل هذا الرجل بما
كان يكتب عنه كان جهلاً لا واعياً ، ولهذا كان ساذجاً .
اما ما يجب الا نتساه فهو انه كان الكاتب الذي وضع اول
طريقة في كتابة القصة تبعث على الرضا التام ، هذا اذا كانت
هذه تسمى قصة .

« اول طريقة في كتابة القصة تبعث الرضا التام »
« هذه الطريقة الجديدة في التعبير » ... ترى ما هو ذاك الشيء
الذي اكتشفته (دوروثي ريتشارسون) في (هنري جيمس)
وبدا لها - او لبطلتها - بالغ الاهمية بحيث اصبح الآن « محور
حياتها » ؟ هذا سؤال جدير بالمناقشة والبحث .

مرمونات

- ١ - Samuel Richardson (١٦٨٩ - ١٧٦١) :
بدأ حياته صاحب دار للطباعة في لندن . اشتهر بكتبه
الثلاثة .
- ٢ - Samuel Coleridge (١٧٧٢ - ١٨٣٤) :
الشاعر والناقد الانجليزي المعروف . وله ثلاث مسرحيات
ايضاً . اشتهر في النقد كتابه .
- ٣ - Jules Laforgue (١٨٦٠ - ١٨٨٧) :
شاعر فرنسي يدعو المتحمسون له باسم (هايني) تشبيهاً
له بالشاعر الالماني . من رواد « الشعر الحر » وله ايضاً
مجموعة قصص قصيرة .
- ٤ - St. Thomas Aquinas (١٢٢٥ - ١٢٧٤ ؟) :
فيلسوف ايطالي ومن الآباء الدومنيكان . كتاباته سعي
وراء الحقيقة ودفاع عن المسيحية .
- ٥ - Giovanni Battista Vico (١٦٦٨ - ١٧٤٤) :
مؤرخ وفيلسوف ايطالي من مواليد (نابلي) وكان استاذ

البلاغة في جامعتها . اشهر كتبه الذي يبحث فيه في
الحيلة المبدعة ويدرس النظريات المتعددة في طبيعة الشعر .

٦. - George Moore (١٨٥٢ - ١٩٣٣) :

كاتب قصصي ايرلندي .

٧. - La Zarus « البعائر »

الإشارة هنا الى الحكاية الرمزية في « العهد الجديد »
وهي حكاية الرجل الفقير الذي سيدخل الجنة . واثناء
الحروب الصليبية تكونت فرقة باسمه على انه هو القديس
الحامي لها .

٨. - Valéry Larbaud (١٨٨١ -) :

كاتب فرنسي ، ثري تجول في العالم كثيراً . ترجم الى
الفرنسية كوليردج ، وتبلر ، وجيمس جويس . له مجموعة
من الشعر الحر ، ويبدو فيها تأثير (ويتان) وله
تأليف كثيرة في القصة والاقصوصة والنقد الادبي .

٩. - Paul Bourget (١٨٥٢ - ١٩٣٥) :

كاتب قصصي فرنسي تتميز قصصه بما فيها من تحليل نفسي
للشخصيات .

١٠. - Edmond Wilson (١٨٩٥ -) :

امريكي ، كاتب قصة وناقد من ابرز النقاد المعاصرين .
اشتهر له كتابه الذي يدرس فيه الحركة الرمزية .

١١- Remy de Gourmont (١٨٥٨ - ١٩١٥) .

مؤلف وناقد فرنسي . كان من واضعي النظرية الرمزية «
ولكنه لم يلبث ان هجر هذه المدرسة .

١٢- « The Ambassadors » :

قصة بقلم (هنري جيمس) نشرت عام ١٩٠٣ ، تصور
انعكاس الحياة الاوروبية على نماذج متنوعة من المواطنين
الامريكيين . تتلخص القصة في :

« السيدة (ووليت) ارملة فاضلة كاملة ، ذهب ابنها
(تشاد) الى باريس وبقي هناك ووصلت اليها انباء بأنه
على علاقة بامرأة شريرة . فترسل خطيبها المعجب بفضائلها
الساذج المسمى (ستريذر) ليعيده اليها . ويصل الى
هناك فتصور القصة تأثير الحياة الباريسية عليه : يقف
يحانب (تشاد) ظاناً ان العلاقة بينه وبين فتاته بريئة ،
ثم تكون له مغامرات مع (ماريا جوستري) . ويقف
صديق السيدة (ووليت) الصدوق المسمى (ويمارش)
على حقيقة الامر فيكتب للسيدة بذلك . وتثور وتقطع
علاقتها بخطيبها وترسل ابنتها (ساره بوكوك) لتعود
بشقيقتها وتفشل كل المحاولات التي بذلت لجعلها تتأثر
بالحياة الباريسية وتفسد . وتنذر اخاها بضرورة العودة .
ويكتشف (ستريذر) الطبيب حقيقة العلاقة بين (تشاد)
وفتاته ويشعر بخطئه نحو السيدة (ووليت) فيدير ظهره
لباريس ويعود لامريكا .

الفصل الثالث

وجهة النظر

ماذا عنت (دوروثي ريتشاردسون) عندما تحدثت عن « اول طريقة في كتابة القصة تبعث على الرضا التام » وذلك عندما وضعت بين يدي (ميريام هندرسون) نسخة من كتاب « السفراء » ؟ اننا نستطيع ان نحكم من الاشارات القليلة التي تقدمها لنا بأنها قرأت من الكتاب حق عشاء (لامبيرت ستريذر) مع (ماري جوستري) في لندن فقط ، ومع هذا فانها رأت في الكتاب ، في الصفحات الخمسين الاولى منه ، تقنية ومميزات بدت لها - قبل سنة ١٩١٠ - « طريقة جديدة في التعبير » .

ان هذه الطريقة الجديدة في التعبير تظهر عند « هنري جيمس » في ميله الى المحافظة على وجهة نظر ثابتة متأسكة ، او على مستوى ثابت من الوعي ، بها ينقل الى القارئ حقائق قصته . ولقد كان حريصاً في مقدمة « السفراء » التي كتبها لطبعة نيويورك (وليس الطبعة ذات الغلاف الاحمر التي كانت تقرأها ميريام) على ان يشرح طريقته في القصص . وكان من الممكن ان يختار طريقة المتكلم ، ولكن « صيغة المتكلم في

عمل طويل ، مكتوب عليها بالتفكك ويضيف قائلاً ان التفكك
« ليس من مذهبي » واطن ان قراءه يوافقونه على هذا .

ماذا فعل اذن ؟ لو كان (هنري جيمس) قد استعمل
طريقة المتكلم لرأينا بطله (ستريذر) يتقدم ليكشف عن
حقيقته ، وعمره ، وماضيه ، والغرض من سفرته هذه الى
اوروبا ، ولكن بدلا من هذا نجد ان (هنري جيمس) يجعل
احداث ملهاته الساخرة تبدأ في فندق (بلشستر) حيث
تتكشف الحقائق عن طريق الاستنارة المتبادلة بين ثلاثة
اشخاص . فهناك اولاً (ستريذر) وقد وصل الى الفندق
واخذ يفكر ، باقتضاب ، في المهمة التي جاء من اجلها الى
اوروبا ، ولكن لا تسنح له الفرصة للكشف عنها ، ثم هناك
مقابلته العارضة (لماريا جوستري) التي كانت تعرف (ويمارش) ،
واستمعت الى (ستريذر) وهو يتحدث عنه ، واخيراً يصل
(ويمارش) . ويتبع هذا منظر في حجرة الفندق ، وفيه
نرى (ويمارش) يحاول ان يكتشف طبيعة « مهمة » (ستريذر)
الخاصة في اوروبا ، مع ان من الواضح ان (ستريذر) لا يريد
ان يتعجل البوح بها . وبعد قليل من مغامرات الفرجة على
المناظر ، وشراء بعض الحاجيات ، يصل الثلاثة اخيراً الى
لندن . ويكون (ستريذر) طيلة هذا الوقت عرضة لمؤثرات
تجعله يتحلل شيئاً من مسؤولياته تجاه خطيبته السيدة (نيوصم)
وليث (في ماساشوسيتس ، التي اوفدته في هذه المهمة
(سفيراً) لها .

ان هذه « الطريقة الجديدة في التعبير » تقوم اذن على نوع من الاشعاع او الاستنارة المتبادلة : (ستريزر) ينير (ماريا) ، وهي بدورها تنيره ، وكلاهما ينيران (ويمارش) ، و(ويمارش) بدوره ايضا يستنير بهما . ان هذه الطريقة هي طريقة المسرحية في توضيح وتفسير منظر يمثل على المسرح . ولكنها هنا تتسم ببراعة تفوق ما نجده في القصة المسرحية . وبالتدريج نجد القصة تتمركز في ذهن (ستريزر) ومنه تتكشف لنا الاحداث التي جرت في باريس ، وطبيعة مهمته التي تتركز في انقاذ (تشاد) بن السيدة نيوصم ووليت ، من الازمة التي هو فيها اي من ذراعي غانية فرنسية ، كما كانت تعتقد السيدة (ووليت) . وبكل هدوء يسلم (هنري جيمس) رأس خيط القصة للقارئ .

هذه هي الامور استرعت انتباه (دوروثي ريتشاردسون) في القصة عند طبعها ، ولقد كانت ملاحظات تدل على بعد نظر في زمن كان ينظر فيه الى كتب (هنري جيمس) بمنتهى الحيرة والاندماش .

سمي (هنري جيمس) هذه الطريقة ، في تكشف حقائق
القصة ، القائمة على اثاره الموقف والشخصيات القصصية عن طريق
عقل احدى الشخصيات او عقول عدة شخصيات ، باسم
« وجهة النظر » . وفي مطلع حياته الادبية اكتشف حيلة
يجعل بها شخصياته تكشف عن نفسها بأقل تدخل ممكن من
المؤلف ، ولكنه لم يشرح بالتفصيل نظرياته التي قادته في هذا
السبيل الا عندما كتب مؤخراً مقدماته . وفي المقدمة الأولى
التي يناقش شخصية (رولاند ماليت) في قصته « رودريك
هدسون (١) Roderick Hudson » يقول لنا « ان محور
الاهتمام في « رودريك » يتركز في وعي (رولاند ماليت) ،
فالدراما هي دراما هذا الوعي بالذات » . ويقول لنا ايضاً
انه كان عليه ان يجعل هذا الوعي حاداً حاذقاً ، ولكن « دون
مبالغة » حتى لا يبدو متجاوزاً طاقة الانسان . وبعبارة
اخرى فان « المشكلة الصغيرة اللطيفة تكمن في الابقاء على
الوعي مترابطاً ، ومتصلاً اتصالاً وثيقاً مع عملية التعرية العامة
للجانب الانساني من الشخصية القصصية ، وبالتالي تكمن المشكلة

في الابقاء عليه محتاراً غاشياً ، مدلساً عليه ، متحيراً ، قلقاً ، مضطرباً ، وغير معصوم ، هذا ما اسباغك عليه قدراً من الذكاء يجعله واضحاً مفهوماً اذ تنعكس عليه الظواهر وتؤلف فيه الحالة و (القصة) معا . هذا هو مفتاح منهج (جيمس) اما اكتشافات (رولا) المتدرجة للحالات التي تجبها وعلاقته بها ، فانها تقدم لنا مثلاً على تكشف الدراما عن احداثها .

وفي مقدمة قصته « صورة سيدة » (٢) The portrait of of a Lady التي يرى انها « اكثر قصصه تطابقاً وتناسقاً » بعد « السفراء » ، نراه يطيل الوقوف على ما يراه اهم منظر في القصة ، وذلك المنظر هو جلوس البطلة في ساعة متأخرة من احدى الليالي لتراجع وتستعرض المجرى الذي اتخذته حياتها :

« انها تسهر بجانب نارها الخامدة ، هزيعاً طويلاً من الليل ، مأخوذة بسحر الاقرار بالحقيقة اقراراً تجدد فيه ذلك ذلك الالم الذي ينتظرها ليدهمها فجأة . ان هذا المنظر يمثل فقط سير فهمها المعلوم الحركة ، وهو في الوقت ذاته محاولة لجعل وضوح عملها ، ذلك الوضوح الخامد المجرد ، مماثلاً في اثارته للاهتمام للمفاجأة الكامنة في مقابلتنا لقافلة او تعرفنا على قرصان . انه (اي المنظر) يمثل ، بالنسبة لهذا الامر ، تحقيقاً عزيزاً على قلب الروائي . من التحقيقات المتبعة للكشف عن الماهية ، بل انه يمثل تحقيقاً لا يستغني عنه ، ولكن ذلك يمضي قدماً .

دون ان يفتحها بالامر او يقاربها انسان ودون ان تغادر كرسيها . انه بداهة افضل ما في الكتاب ، ولكنه مجرد صورة توضيحية عليا للخطة العامة .

ان « الخطة العامة » في كتابة القصة عند (هنري جيمس) تقضي بأن تجعل تأملات الفرد مثيرة اثارة قصة من قصص المغامرات . ويشرح (هنري جيمس) خطته وكأنها وصفة طبية فيقول :

« ليكون محور الموضوع هو وعي المرأة الشابة فتحصل على مشكلة ملذة ممتعة كما تهوى . ولتحافظ في ذلك - على المحور ، وضع ايضاً اثقل الاوزان في هذه الكفة التي هي الى حد كبير كفة علاقتها بنفسها . وفي الوقت نفسه ، اجعل الشابة تهتم بالاشياء الخارجة عن ذاتها ولكن من غير شطط ، ولا خوف من تكون هذه العلاقة محدودة اكثر مما يجب . وضع في الكفة الثانية الوزن الأخف ... وبالاختصار اضغط ضغطاً أخف على وعي الشخصيات الثانوية الاخرى في القصة ، وخاصة وعي الرجل ، واجعل ما في الكفة الثانية ملذاً ممتعاً للدرجة التي يكون فيها معيناً للوعي الأصل فقط . »

لقد ظن (جيمس) بهذه الطريقة استطاع ان يقدم « اكبر قدر من الكثافة بأقل قدر من الضغط » . ان يقظة البطلة

(ايزابل) وتأملها - وهما ، في الواقع ، مونولوج داخلي
جرىء التنظيم رفيع الغرابة والتنقيب - يؤلفان عند (جيمس)
« نظرة نقد فاحصة » . وهكذا نرى ان وجهة النظر هي المحور
الذى تدور عليه الناحية الجمالية في القصة عند (هنري
جيمس) ، ونرى ان تكون محور اية دراسة تهدف الى البحث
في تيار الوعي في القصة المعاصرة : فنحن عندما ندخل الى
عقل معين ، فان من الجلي اننا لا نحصل الا على نظرة باطنية
اي على « وجهة نظر » هذا العقل فقط . لقد كان (هنري
جيمس) ، بدراسته لمشاكل مراكز الوعي الثابتة والمتفاوتة
المتنوعة ، يمهّد الطريق لأولئك الذين سيأتون بعده ليدفعوا
هذه التقنية الى نتيجتها المنطقية : اعني ان يسجلوا عمل
العقل ذاته .

هناك قصتان ، من بين انتاج (هنري جيمس) الغزير «
تصوران بشكل يدعو للاعجاب بزاعة الكاتب في استخدام
وجهة النظر واجراء التجارب عليها : اما اولاهما فهي « دورة
اللولب (٣) » The Turn of the Screw التي اصبحت
موضوعاً للججاج طويل ممل ، نشأ من نقاش حول القرينة الظرفية.
البيثوية في الرواية ، ولو ان فرقاء اللججاج لم يفضلوا تفحص
تقنية طريقة (جيمس) في رواية القصة ، لو فروا على انفسهم
كثيراً من الجدل العقيم . اما القصة الثانية فقد وقف
منها النقاد موقفاً حائراً : انها « النافورة المقدسة (٤) »
The Sacred Fount التي كتبها (هنري جيمس) عام ١٩٠٠ ،
اي قبل كتابة « السفراء » بقليل . الا ان هناك ناقلين هما
(ر. ب. بلاكمور) (٥) و (ادورد ساكفيل - ويست) (٦) ،
استطاعا ان يدركا المميزات الفنية في هذه القصة ، ولكن
دون ان ينظرا نظراً دقيقاً في بنائها . اما (ادموند ويلسون)
فقد ادرك بناء القصة ولكنه وصفها بأنها « محيرة بل باعثة على
الخلل » ، وبهذا اثني وربما دون ان يقصد الى ذلك ، على

لمحاولة ('هتري جيمس) الواعية في « خلق جو من الغموض والابهام » . وهناك نقاد آخرون قنعوا حيرتهم بسخرية مرة ، او اعترفوا صراحة بأنهم لم يستطيعوا فهمها . وكانت اطراف النقاد (وليم دين هويلز) (٧) الذي وقف موقفاً وسطاً غريباً : فقد اعلن عند نشر القصة بأنه قد فك اسرارها وتمكن منها ، ولكنه قال انه قرر « الا يكشف عن هذه الاسرار الآن » : اما « الآن » فقد امتدت الى سبعة عشر عاماً ، اصبحت (هويلز) بعدها في وضع لا يمكنه من البوح بالسر اذ فارقنا الى العالم الآخر . ولعل اكثر حكم يستشهد به عند التحدث عن هذه القصة هو ما قالته (ربيكا ويست) (٨) : « انها قصة تافهة لا قيمة لها وانها لتزعج المرء كما يزعجه فأر يقرض خشب الجدران » ، فهي كناية عن قصة زائر جاء لقضاء عطلة نهاية الاسبوع فاستنفذ من الجهد العقلي فوق ما استنفذه الفيلسوف (كانت) في كتابه « نقد العقل المجرد The Critique of Pure Reason » وكل ذلك في محاولة فاشلة لتبين ما اذا كانت تقوم بين بعض رفاقه الضيوف علاقة ليست ، يربطها بين اناس تافهين فارغين ، اكثر اثاره للاهتمام من العلاقة بين العصفير الدورية .

عندما نرى النقد يعقد يديه محتساراً امام عمل فني ، او يتراوح في موقفه منه بين المدح والقدح ، فان من المنطقي ان نحاول تبين حقيقة هذا العمل وهل هو من الفن حقاً ، وهل العيب فيه عيب في ابراز المعاني ، ام عيب في الادراك - او

في كليهما ؟ ان مثل هذا التساؤل يبدو سديداً في رأينا وبخاصة ان هذين الكتابين من كتب (هنري جيمس) يتميزان بأنها كانا انجح كتبه في خلق تلك الحيرة التي يشعر بها ، باديء ذي بدء ، قراء القصة المعاصرة ، مثلما يشعرون مثلاً عندما يطالعون قصة (وليم فولكنر) « الصوت والغضب » (٩) *The Sound and the Fury* ، ويجدون انفسهم منغمسين في الوعي المتقلب لبطل الرواية (بينجي) الابن المختل . ولقد سبق (دوستويفسكي) كاتبنا (جيمس) الى مثل هذا في قصته المعروفة « مذكرات من الغياهب *Notes from the Underground* » ولكنه في هذه القصة وفي الفقرة الاولى بالذات ، اشار للقارئ اشارة واضحة بأن هذا العقل الذي امامه عقل انسان شاذ غريب الاطوار ، ان لم يكن مجنوناً . ومثل هذه الاشارة الموضحة لا نجدها في « دورة اللولب » او « النافورة المقدسة » ، بل على العكس فان الكاتب ليفود القارئ الى التسليم الساذج ، بدون ريبة ، بصحة ما يقوله الراوي ، ولعل هذا ما عناه (جيمس) عندما قال انه قد « نصب فخاً للمندفع غير الحذر » . ونرى (جيمس) في « دورة اللولب » يسهب في وصف استقامة المربية التي بقيت دون تسمية ، وهي في نفس الوقت الراوية بصيغة المتكلم . ومع ذلك فان القارئ يستطيع ، اذا قرأ بانتباه ، ان يدرك بأنه مقيد بالحدود التي فرضها عليه (هنري جيمس) ، وان المعلومات التي يقدمها الكاتب في قصته تسير

بالقارىء شوطاً معيناً لا تتعداه ، ثم يترك للقارىء بعد هذا ان يستعين بمخيلته .

في « دورة اللولب » ثلاثة رواة : اولهم ، ولعله (هنري جيمس) نفسه ، ذلك الذي يبدأ سرد القصة بقوله « لقد احتجزتنا القصة حول المدفئة ... » (١٠) ويذكر هذا الراوي الاول ، الذي لم نعرف هويته ، شخصاً ثانياً يسمى (دوجلاس) ، وهذا بدوره يتناول السرد زمناً قصيراً يقيص علينا قصة اشباح مع الوقوف طويلاً عند آلة التعذيب حيث « يدور اللولب دورته » الاخيرة ، ويقول (دوجلاس) ان هذه القصة مكتوبة في مخطوطة محفوظة عنده . وهكذا نرى ان (دوجلاس) هو ، الى حد ما الراوي الثاني ، وان لم يكن هذا صحيحاً فبنا ، ذلك لان الراوي الاول يرويها او يلخصها عنه . واخيراً نجد (دوجلاس) وقد اخذ يقرأ المخطوطة ، وعندها تتقدم المربية ، وهي الرواية الرئيسية ، فتستلم منه مهنة السرد ، وهكذا تصبح الرواية ، التي تروى علينا ، رواية المربية التي تسرد بضمير الفرد المتكلم . اما (دوجلاس) والراوي الاول فيختفيان الى لا رجعة .

وغالباً ما يحيط بقراء دورة اللولب « اشباح واطفال هذه القصة » بحيث ينسون ذلك الترتيب المفصل في سرد القصة ، وهو ترتيب نستمد منه عظيماً من المعلومات الهامة . ذلك ان كل راوية يمدنا بمجموعة من الحقائق تقدم لنا دونما تقدير لقيمتها او تقييم . وهكذا يروى لنا ان المربية قد ماتت منذ عشرين

سنة ، وانها قد ارسلت المخطوطة الى (دوجلاس) قبل وفاتها ،
ويخبرنا دوغلاس بانها كانت تكبره بعشر سنوات ، وانها
كانت مربية اخته « وبهرني منها ذكاء ولطف باديان ... فملت
اليها أشد الميل » . كانت في العشرين من عمرها عندما وقعت
الاحداث الواردة في المخطوطة ونعلم ان اربعين سنة : قد مرت
على وفاتها . ويقول دوجلاس انه عرفها « من زمن طويل »
وان « هذه الواقعة حدثت قبل ذلك » . لقد كان طالباً في
كلية (ترينتي كوليج) على وجه التحقيق « ووجدتها في البيت
عندما عاد اليه في اجازته الصيفية الثانية » وهذا يعني ان
(دوجلاس) كان يبلغ من العمر ثمانية عشر عاماً او عشرين ،
حيث كان قد انهى سنته الثانية في الجامعة ، ولا بد ان المربية
التي كانت تكبره بعشر سنين ، كانت في حدود الثلاثين عندما
قابلها ووجدتها « لطيفة » ، وقد وقع هذا اللقاء بعد عشر سنين
من وقوع الأحداث التي تصفها مخطوطة المربية .
ان هذا التوقيت الزمني المسهب الدقيق الذي نجده عند
(جيمس) لم يأت عفواً او بدافع من نزوة ، فنحن نعرف من
مذكراته اليومية انه كان يهتم الاهتمام كله بالتفاصيل التي يضمنها
قصصه . والتوقيت الزمني في هذه القصة بالغ الأهمية فهو يقدم
الدليل على ان اقوال (دوجلاس) تستند الى شخصية المربية
كما اصبحت بعد عشر سنين من احداث القصة ، ونستطيع ان
نخمن من هذا ان الدنيا علمتها الشيء الكثير خلال هذه السنوات
العشر . ونعرف بوضوح لا التواء فيه انها في سن العشرين

كانت قليلة التجارب ، لا تفقه من شؤون الحياة الا القليل ؛
فقد نشأت في منزل قسيس في (هامبشير) ، وكانت صغرى
بنات عدة لذلك القس الريفي الفقير الشاذ الأطوار - كما
تصفه - وان السرد القصصي نفسه ليؤكد بساطتها الفردية
وسذاجتها : فهي لم تر نفسها ابداً في مرآة بطول الانسان، ولم
تكن قد قرأت قصة من قبل ، (ثم قرأت قصة « اميليا »
Amelia لفيلدنغ في البيت الريفي ببلاي فجببتها في الصفحة
الاولى كلمتا « اغتصاب » و « زنى ») ، ولم تكن قد
شاهدت مسرحية قط . ويضاف الى هذه التفاصيل البسيطة
حقيقة هامة هي انها قد تسلمت عملها من رجل غامض غريب
الاطوار انيق الهندام يعيش في شارع (هارلي) بلندن ،
ارسل بها الى المنزل الريفي في (بلاي) لتقوم على رعاية
ابن وابنة اخيه ، يعينها في هذا الأمر خادمة واحدة ،
ومديرة لشؤون المنزل جاهلة ولكنها طيبة القلب (اسمها
السيدة جروز ، واسمها نفسها يدل على الجهل وبلادة الذهن)
واذا وضعنا هذه الحقائق نصب اعيننا وضع لنا ما يبرر سلوك
هذه الفتاة العصبي ، فقد وجدت نفسها ، وهي الفتاة البسيطة
السادجة ، تنوء بواجبات ومسؤوليات ضخام . ومما زاد في
عظم المسؤولية في عينها ان السيد قد ترك لها مطلق الحرية
لتفعل ما تريد دون اللجوء اليه . ان هذه الظروف كافية لأن
تجعل فتاة في مثل حالتها تتسلم مسؤولية لأول مرة ، عصبية
دائمة القلق . وكيف لا وهي الفتاة البسيطة تفاجأ بانتقالها من

بيت والدها القسيس المتواضع لتصبح السيدة المسؤولة في بيت
في الريف ولتقوم مقام الأم من طفلين جميلين .

ومن هنا لم تكن الاحداث التي تصفها الا قصة قلقها
المضطرب ، وتكهناتها الجائحة التي تدور حول المربية التي
كانت قبلها والوصيف الذي كان صديقاً لهذه المربية - وكلاهما
الآن ميتان (١١) . ونهارها عامر باحلام اليقظة التي تحوم
حول صورة الرجل المقيم في شارع (هارلي) بلندن ، حتى انها
لتخرج في المساء متجولة في الناحية على امل ان تقابله . ولكن
بدلاً من ان تقابله ، تصور لها احلامها انها ترى للخادم السابق
(بيتركوينت) ولأول مرة . انها لتراه على البرج وقد ارتدى
ملابس سيدها الذي في شارع (هارلي) بلندن ، ولكنها لا
تراه الا من الخصر فما فوق .

ووصف المربية لاقامتها في البيت الريفي في (بلاي) مليء
بالنوافل التي لم يستطع ابدأ النقاد ، الذين بحثوا في القصة ،
ادراكها تماماً . وهناك لحظات تكون فيها المربية اقل جنوناً
فتبدو شبيهة بالموظف المتقاعد في قصة (دستوفسكي)
« مذكرات من الغياهب » . انها تتخيل ، ثم تؤمن بخيالاتها
وتحكم على اساسها ، وما تورده اولا على انه وهم ، تعود فتقرر
انه حقيقة . وقد جنح اكثر القراء الى التسليم بقصتها
« كحقيقة » ، ولعل بعض السبب في هذا يعود الى ان
(دوجلاس) اسبغ عليها من الظاهر خلقاً طيباً ، ولعله يعود

بشكل خاص الى المهارة التي تبنت عن (هنري جيمس) في رواية القصة .

والآن لنلق نظرة على المناسبة الثانية التي ترى فيها المربية الخادم (كوينت) . في هذه المرة تراه يطل من نافذة غرفة الطعام ، فلا تدري اهو (كوينت) حقاً ام شبح : وفي هذه المرة ايضاً ترى نصفه العلوي فقط .

« وهناك حيث وقع الامر اصببت بصدمة اضافية مبعثها يقيني انه لم يأت من اجلي . انما جاء من اجل فتاة اخرى .

لقد احدث في نفسي وميض تلك المعرفة - ذلك انها كانت معرفة في غمرة من الذعر - اشد التأثيرات غرابة وحرك في فجأة ، وانا هناك ، اختلاج الواجب والشجاعة ، .

يجب الا ننسى اننا هنا نأخذ عن المربية قصتها ثم تفسيرها هي لما رأت او تخيلت . اننا لنعيش في دماغها : لقد رأت رجلاً غريباً فلم تدرك في تلك اللحظة اكثر من انه رجل محسوس ملموس ، ولكنه يشبه ذاك الذي رآته على البرج . وبعد هذا نراها تصاب بهزة « مبعثها يقيني انه لم يأت لاجلي » . لقد جاء من اجل « فتاة اخرى » . ان اقل ما يقال في هذا انه لا يزيد عن افتراض ، ولكن المربية تدعي فجأة انه « معرفة في غمرة من الرهبة » ، بل انه « امر مؤكد » .

وبعد هذا ترى المربية خيال الفتاة الاخرى ، وهي الآنسة
(جيزيل) المربية السابقة ، او شخصاً تتخيل انه الآنسة
« جيزيل » ، انها لتراها ، او على الأصح تحس بها ، واقفة على
الطرف الآخر للبحيرة الصغيرة التي تسدعى ببحر آزوف ، كما
جاء في درس الجغرافيا الذي تعلمته الطفلة الصغيرة (فلورا) :
... وادركت ان على الطرف الآخر لبحر آزوف ، انساناً
بادي الاهتمام بما يشاهد . ان الطريقة التي خلصت بها
الى هذه النتيجة كانت أغرب شيء في الوجود ، ولا
يفوقها غرابة الا السرعة التي بدت بها هذه
المعرفة لي ..

وتصف كيف جلست على مقعد من الحجر يجوار البحيرة
تخيط شيئاً بيدها ، « وبدأت وانا في تلك الجلسة اؤكد ،
دون ان انظر بشكل مباشر ، بان هناك شخصاً ثالثاً .. يقف
بعيداً بعض الشيء » .

« ولم يك ثمة التباس في اي شيء » ، او على الأقل في تأكدي
الذي وجدته اخلص اليه في طرفة عين ، بما انا
خليقة بان اراه امامي عبر البحيرة اذا ما رفعت عيني ،
ورغم هذا فانها لا ترفع عينيها ، وتستمر في خياطتها
بمحاولة تهدئة نفسها اذ هي تقرر ما تفعل .

وتقول انها بينما كانت تخيط كانت تعلم « ان في حدود مرأى
النظر انساناً غريباً ... » على الطرف الآخر من البحيرة ،

وانها كانت مقتنعة بذلك، رغم انها حدثت نفسها بانه قد يكون « رسولا او ساعي البريد ، او صبي تاجر » اي رجلا ممن قد يمشون بالمكان . « ومع علمي بهذا فانه لم يؤثر كثيراً في اعتقادي الراسخ بانني احس بشخصية هذا الزائر وغرضه ، رغم انني لم ارفع رأسي حتى الآن . ومع هذا فلا شيء يبدو طبيعياً اكثر من ان تظهر الأمور مغايرة تمام المغايرة لما ظنناها عليه » . وهكذا نرى ان هذه الشابة الصغيرة تكثر دائماً من « اليقين » . ومع انها لم ترفع رأسها حتى الآن، الا انها تحدث نفسها بانها « ستأكد من هوية الشبح عندما تستكمل استجماع شجاعتها وتحين اللحظة المناسبة » . لقد قررت هنا ان ما تتوهمه ليس الا شبحاً . وفي اثناء ذلك تنظر الى (فلورا) الصغيرة الجالسة على بعد عشر ياردات منها - حتى المسافة يذكرها (هنري جيمس) - وتتوقع من الفتاة ان تصرخ او ان « تبدو منها إشارة بريئة مفاجئة تدل على الاهتمام او الفزع » وهنا يصعب علينا ان ندرك هذا القول ، فنحن نعلم ان الفتاة كانت جالسة وظهرها الى البحيرة وبالتالي الى « الزائر » الذي على طرفها الآخر ، ونعلم ان الفتاة كانت تفكر في أمور أخرى فقد كانت منصرفة الى اللعب محاولة ان تجمع خشبتين الى بعضها لتعمل زورقا :

« ان ادراكى لما كانت منهكة فيه ، اعانني على التحمل ، وجعلني قادرة بعد ثوان معدودة على ان استمر في ما انا فيه . وللمرة الثانية تحول بصري - وهنا رأيت

ما لا مفر منه .

هذا كل ما لديها من برهان ، وبهذا ينتهي الفصل .

ونعلم من الفقرة الاولى من الفصل التالي ما يلي :

« وبعد هذا سعت الى السيدة (جروز) بأسرع ما بوسعي ،
وليس باستطاعتي ان أصف بكلام مفهوم كيف قضيت
تلك الفترة الى ان لقيتها ، ولكني ما زلت اسمع
صراخي عندما القيت نفسي بين ذراعيها قائلة : انهم
يعرفون - انه لأمر مريع : انهم يعرفون انهم يعرفون ! »

ومن الطبيعي ان نرى السيد (جروز) تحاول ان تعرف
ماذا يعرفون ، فتسأل ويأتيها الجواب : « انهم يعرفون كل ما
نعرفه نحن - واموراً أخرى كثيرة غيرها ! » وتضيف قائلة :
« قبل ساعتين ، وفي الحديقة ... رأيت فلورا ! »

ها نحن نرى كيف استحال الفرض الى حقيقة ، فما تقوله
الآن يناقض ما وصفته قبل ذلك . ويظهر ان الاوهام قد
سيطرت عليها وجرفت بها ، فبعد ان اخبرتنا ان (فلورا) كانت
جالسة وظهرها الى بحر آزوف ، ومشغولة بالقطعتين الخشبيتين ،
جاءت هنا لتخبر السيدة (جروز) بأن الفتاة الصغيرة قد
رأت ما كان يحدث على الشاطئ الآخر .

اما السيدة (جروز) البليدة ، كما يدل اسمها . فهي اجهل
ما تكون في مثل هذه الامور ، فتسأل : - « وهل
اخبرتكم بذلك ؟ »

« لا ، لم تفه بكلمة ، وهذا ما يرعبني . لقد احتفظت به
لنفسها ، تلك الطفلة ابنة الثاني سنين » . وتلح السيدة
(جروز) في السؤال ، ويبدو لنا منطقها معقولا
سليما : « اذن كيف عرفت » ؟

« لقد كنت هناك ، ورأيت بعيني انها كانت مدركة لما
يدور » . وهنا نراها تغير من قولها السابق تغييراً
هاماً ، فبدلاً من انها « رأت » ، كما قالت اولاً ،
تستعمل « ادركت » . ثم تخبر السيدة (جروز) بانها
رأت عبر البحيرة امرأة هي الآنسة (جيزيل) .
فتسألها السيدة (جروز) : - « وكيف امكنك التأكد
من ذلك ؟

فتجيبها المربية : « اسألي فلورا - انها متأكدة ! »
ولكنها تعاود نفسها « وما ان فهِت بذلك حتى امسكت
نفسي عن الاستمرار وقلت لها : « بالله عليك لا تفعلي
ذلك ! مستقول انها لم ترَ شيئاً - ستكذب ! »

وتثور السيدة (جروز) : آه ، كيف تجرؤين على مثل
هذا القول ؟

- انني صريحة . فلورا لا تريدني ان اعرف .

- كلا، تقولين ذلك لتخليص نفسك .

- كلا ، كلا ، ان في اعماقاً بعيدة الغور ! وكلما تأملت
فيها ، بدت لي اشياء جديدة ، وكلما بدت لي هذه الأشياء

ازداد خوفي . انا لا ادري ما لا أرى - ولكن أي شيء لا أخشاه .

ما نحن نرى ان مخيلة المربية تكتشف « اعماقاً » في داخلها فتستحيل أوهامها حقائق بالنسبة لها ، حتى ان أي شيء وكل شيء يمكن ان يحدث في دماغها . ولكن القارئ الواعي يستطيع ، عند قراءة القصة تأقداً ، ان يلاحظ اننا دوماً نعيش في القصة مع الأوهام : فالطفلان لا يريان ، ولو مرة واحدة ، أي شيء غريب او مرعب ، ولكنها هي التي تفترض انها يريان ما ترى ، وانهما على اتصال بالأرواح : فالمربية هي التي ترى ، وهي التي تفترض . ولقد قال (هنري جيمس) في المقدمة شارحاً هذا : « ليس هناك من قيم أو من بينها ككاتب سوى ما يبعث على الرعب المفرع ، وما يثير الشفقة ، وما يدل على البراعة والاتقان . » ونستطيع ان ندرك محاوراً وراء هذا القول اذا تذكرنا ان هنري جيمس في مراجعته للقصة لتطبع في نيورك ، قد بدّل في النص مرات محاولاً في تبديله نقل القصة الى عالم الاحاسيس التي تعيشها المربية ، ومثال ذلك انه استبدل « رأيت » و « اعتقدت » بكلمة « شعرت » .

هنا تجبهننا في الحقيقة قصتان ومنهج يشير الى ما يعترض كتاب القصة الانسيابية (قصة تيسار الوعي) من مشاكل . اولهما تؤلف منطقة الواقع والثانية منطقة التخيل والوهم . فهنا شاهد العيان ، وهو في هذه الحالة المربية وقصتها البادية الالتباس ، وهنا بالذات العقل الذي يقدم الكاتب مضامينه الى

القارىء . وان على القارىء ان يحكم لنفسه بمدى صدق الشاهد ،
ويجب ان يميز بين ما افترضته المربية وما ادعت انها رآته . ان
« دورة اللولب » اذ تقرأ بهذا الشكل فانها تصبح دراسة ،
شاغلة لحواسنا ، عن صبية مضطربة ذات معرفة ضئيلة بالاطفال
او ذات فهم قليل لهم ، دعيت للقيام بمسؤوليات جسام للمرة
الأولى في حياتها . وانها لتجد معيناً ، يعوض عن افتقارها
لثقة بذاتها ، في اقناع نفسها بانها شجاعة و « مدهشة » .
ولكنها في الواقع ، وباعترافها شخصياً ، مطية للخوف لا تنتهي :
« انا لا أدري ما لا أرى ولكن اى شيء لا أخشاه ! » وتبدو
لنا الحياة في (بلاي) كما تصفها هي ، وافية الهدوء في الظاهر ،
فالخدم مطيعون ومخلصون لسيدهم والطفلين ، وسلوك الطفلين
في (بلاي) حسن على العموم ، وهما طفلان عاديان لا
يتشكبان عن القيسام بمزعجات بسيطة يمكن ان تصدر عن
الأطفال . أما المربية فهي التي ترى الأشباح ، وتقرأ الشؤم
والشر في كل ما حولها ، وهي التي تزجج الطفلين بمضايقات
نفسية تؤدي في النهاية الى اصابة الطفلة (فلورا) بالهستيريا ،
والى موت الطفل (مايلز) .

كان بعض النقاد ممن اشتركوا في المناقشة التي دارت حول
هذا الكتاب يعتقد بأن (هنري جيمس) لم يرد من هذه القصة
الا ان تكون قصة اشباح واضحة دون تعقيد ، وان هناك
فعلاً اشباحاً في القصة ، ولهذا فان اية محاولة لتفسير نفسية المربية
تعتبر « مغالاة » في العقلانية . اما ان هناك اشباحاً في القصة

فهذا مما لا يرقى اليه الشك ، ولكنها اشباح موجودة في مخيلة
المربية ، واما ادعاء ان اية دراسة ناقدة للقصة لا جدوى منها
لأنها « مغالاة في العقلانية » ، فهذا معناه تجاهل للفن القصصي
فيها . وبغض النظر عن كل ما يمكن ان يقوله التحليل النفسي في
المربية ، ومن كل حكم على صدقها كشاهد عيان ، فانه يبقى بعد
هذا كله شعورها بالرعب ، والى اية درجة استطاع الكاتب ان
ينقل هذا الفرع الى القارىء . وحول هذا الشعور ومدى
الافلاح في نقله للقارىء دار هذا المقاش الطويل : ذلك لأن
كل قارىء يفهم القصة بطريقة تختلف عن فهم الآخرين وعلى
هذا الفهم يبني تفسيره لها ويسد حسب احساساته ما تركه
(جيمس) خاوياً . ويقول (هنري جيمس) في حديثه عن
قصة (فاليري مارنيف Valérie Marnaffe) ، لبالزاك ان
(بالزاك) القصصي الفرنسي قد « مد لها في الحبل ، لتطلق
نفسها على سجيتها » . وفي هذه القصة التي بين ايدينا نجد
ان المربية تطلق نفسها على سجيتها ايضاً . وهذا هو جوهر
الفن المستخدم في هذه القصة . وكما هي الحال في قضية (ايزابيل
آرتشر) في قصة (هنري جيمس) « صورة سيده » ، فان
الكاتب يجعلنا نطلع على « علاقتها بنفسها » . اذا نظرنا الى
« دورة اللولب » من هذه الزاوية ، فاننا نجد انها قد بشرت
بالقصة النفسية التي ازدهرت في عصرنا .

لم تحظ قصة « النافورة المقدسة » ابداً بشيء من الاقبال الكبير الذي لقيته قصة « دورة اللولب » ، واشك في انها ستحظى بمثله في المستقبل . والسبب في هذا ان الراوي ، الذي نعيش داخل ذهنه من البدء الى الخاتمة ، لا يملك علينا احساسنا ، ولا يشغلنا في بحث عن الحقيقة يملك على نفوسنا اقطارها ، كما هي الحال في قصة المربية في (بلاي) . وهذه القصة تخلو ايضاً من مقدمة او اية محاولة تفهمنا كيف تبدأ القصة ، كما انها لا تقول لنا شيئاً عن الراوي . وهكذا يجد القارئ نفسه دون حول او طول منذ البداية ، ولا يجد امامه غير ما يرويهِ هذا العقل الواحد .

والقصة كما يرويها ذلك الرجل المجهول ، الذي لا نعرف منذ البدء غير انه رجل ، ليست إلا وصفاً لمحاولته الغريبة في استخلاص علاقات بين ضيوف اجتمعوا في حفلة ، في نهاية الاسبوع ، في مكان يدعي (نيومارش) . وهذه المحاولة تقوده مثلاً الى الاعتقاد بأن زوجة احد الضيوف قد استنفدت كل ما في زوجها ، الذي يصغرها سنّاً ، من حيوية ، ولذا بدا عليه.

الكبر مبكراً، بينما تراءت للراوي وكأنها قد استحالت انصر واصغر سناً على حساب طاقات زوجها الجسدية . ان (هنري جيمس) شغوف بخلق حالات متوازية ، ولهذا نراه يقدم لنا ايضاً رجلاً عرف بالغباء ولكنه اصبح الآن من الحكماء العقلاء، في هذا يقدم العقل المنطقي للراوي دون تلكؤ ليترجم هذه الظاهرة بمشكلة دقيقة واضحة : اية « نافورة مقدسة » شرب منها هذا الانسان حتى جف ماؤها في سبيله الى الحصول على هذه القدرة العقلية الفائقة ؟ ولا غرابة اذا رأيناه يبحث عن الجواب في امرأة قد فقدت القدرة العقلية الفطنة .

وهكذا نرى هذه القصة الغريبة وقد اخذت تتكشف وكأنها قصة بوليسية يقوم فيها الدماغ بدور البوليس السري ، وهي بجانب هذا قصة يقوم فيها الراوي بدور التجسس والتلصص العقلي : فهو يحاول ان يدرك العلاقات التي تربط الناس الذين يعيش بينهم والذين بنى حولهم فرضيات غريبة ، ولا يملك القارئ - اذا استطاع الاستمرار في القراءة - الا ان يقف مكتوف اليدين ، لانه يكون قد وقع في فخ نصبه له الراوي من الاحكام والنتائج والتقديرات . ولكن هل هذا الراوي صادق في ما يقول ؟ والجواب على هذا تجده في اخريات الكتاب حيث تقول له احدى شخصيات القصة : « ان اوهاماً عجيبة تسيطر عليك » و « انك لتبني بيوتاً من ورق اللعب » و « ... انك تبالغ في تقديرك لفطنة الآخرين » ونرى هذه الشخصية تقول أخيراً وبصراحة : « اني لاظنك

مخبولاً » . ولا شك ان بعض القراء يرى هذا الرأي .
ان قصة (هنري جيمس) القصيرة هذه تشبه الى حد ما
دليل الخلف في طريقة وجهة النظر . وبما لا شك فيه انها
تجعلنا ندرك ان هناك حدوداً ، ليس للكاتب القصصي ان يتعداها ،
وذلك عندما يصور للقارئ « علاقة » الشخصية القصصية
بنفسه . وفي احدى اللحظات يتساءل الراوي فيما اذا كان من
حقه « ان يتسقط الأخبار لاكتشاف سر علاقة لامرأة عندها
أسباب وجيهة تدعوها الى كتمانها » . ويرد عليه الزائر الفنان
الذي يوجه اليه هذا السؤال ، مؤكداً له انه لا ضير في ذلك ،
بل انه لامر « مشرف قطعاً » ما دام الباحث عن السر يعتمد
على « الادلة النفسية » وحدها . وفي رأيه ان « الاعتماد على
الادلة النفسية وحدها هو استخدام رفيع المستوى للذكاء .
اما الأمر الكريه الخسيس فهو التجسس والتلصص » .
ويقنع الراوي بهذا التفسير العقلي السار ويستمر في تنقيبه
« كاستخدام رفيع المستوى للذكاء » . ومع هذا تمر به لحظات
يشعر فيها بالشك المرير : « أتراه ليس ضحية وهم يدعو للسخرية
قد ركبته ؟ » ولا يفوته ان يدرك الخطر الكامن وراء البحث
عن « قانون يتفق وحقائق معينة وينطبق عليها » ، ويحذر
نفسه من ان يسرع بتصنيف هذه الحقائق في « لغز هو اكبر
مما تبيحه الحقائق وفق ما بدت لعين ملاحظتنا » . وأثناء
تناول الضيوف العشاء يشعر ان عليه ان « يحذر جيداً ...
من ان يستسلم لعادته العديمة الجدوى التي تجعله يقرأ في تصرفات

الانسان العادية أموراً اعمق بكثير مما يمكن ان تعنيه هذه التصرفات عادة . وبالرغم من هذا فانه معجب بقوة ملاحظته وبعد نظره : « انا وحدي الذي كنت واعياً لما حولي تمام الوعي ، اما الباقون فقد كانوا يجهلون » . وتحذره ضيفة قائلة : « لا تحاول ان تكون الها ، فالله الحقيقي هو الذي يعلم ، اما انت ... فعليك ان تبحث ... » لكن كلماتها تجد منه اذنا صماء ، فيأخذ في تهنته نفسه « على ذكائه الخارق » و « بعد أغوار نظره » و « سموه العقلي » و « ابتهاجه بقدرته على الوصول الى النتائج ، بل خلقها ! »

أترأه يستطيع حقاً خلق النتائج ؟ انه ليظن نفسه إلهاً اذن ! ويصف نفسه عندما اقتربت اجازة آخر الاسبوع من نهايتها بأنه قد خلق « صرحاً من الافكار » حقيقياً ، ولكنه يكتشف بعد ذلك انه صرح من ورق اللعب سرعان ما ينهار ؛ فنحن نجد ان سيدة من بين الضيوف تفند آراءه نقطة نقطة ، فتقول له : « ان الناس يعرفون اي زخرف واوهام تحيك حول الاشياء ، حتى انهم ليخافون ان يأتمنوك على سرهم او يقتربوا منك ... » ومعنى هذا ان البراهين التي كدسها في الاحاديث التي جرت بينه وبينهم اثناء الحديث ، مشكوك في صحتها ايضاً . ويندب حظه مخاطباً السيدة قائلاً : « انك لتكفينني صرحاً فكرياً كبيراً بنيتة بدقة » . ويقف لا يدري ماذا يفعل ، فما من خاطرة منمقة يفوه بها الا وتجببه مقابلها بالواقع المر دون تزويق . ويسدل (هنري جيمس) على روايته

ستارا لا يقطع شيئاً في الأمر بهذه الكلمات : « لن أحاول
ابداً بعد الآن ان امنطق الامور في حينها ، رغم ان طريقي
في التفكير تفوق طريقتها بمراحل . ولكن ما ينقصني هو
نسقيها في الكلام » . وهكذا نرى ان القضية بقيت معلقة ،
فلم تحل مشكلة ولم نصل الى نتيجة ، ومع هذا فاننا نلاحظ
ان الراوي قد جمع في نفسه حب الاستطلاع الى حدق الرجل
الخبير بالدنيا ، ذي الحس الفني ايضاً . وقد اكتشفنا بجانب
هذا انه يحب اللقيل والقال ، ومدمن على تفسير كل موقف
انسائي تفسيراً عقلياً ، كما انه يبدو لنا فريسة للقلق ، ما لم يحقق
ما يتم على تفوقه العقلي على من يعيش بين ظهرائهم وعلى احاطته
بكل ما حوله . فهذا وحده ما يشعره بالثقة والاطمئنان .
وهو الى هذا لطيف ، عطوف ، خيالي ، انفرادي ، متكبر
ودؤوب في سعيه للكشف عن الاسرار . هذه الامور كلها
نستطيع ان نستخلصها من القصة ، وهي قد قدلنا على اشياء
كثيرة في شخصية الراوي ولكنها لا تحدثنا شيئاً عن وقائع
حياته اليومية : انها لا تقول لنا حتى ما اسمه ؟ وما شكله ؟
وما يشغله عندما لا يكون منهمكاً في تنسم الأخبار للوصول
الى مر سيدة ما ؟ ولا تختلف الحالة هنا عن الحالة المربية في
« دورة اللولب » ، فنحن في كلتا الحالتين لا نعرف شيئاً اكثر
مما تقوله لنا الشخصية القصصية اثناء « كشفها عن ذاتها » ،
وهذا هو ما عناه (هنري جيمس) عندما كتب الى (هـ . ج .
ويلز) بأنه قصد عامداً الى ان يبقى المربية « ذات شخصية

غير واضحة المعالم . أما الراوي في « النافورة المقدسة » فهو مجهول ومبهم أكثر من المربية .

انه لعالم عجيب هذا العالم الذي نعيش فيه اثناء عطلة نهاية الاسبوع الغريبة في (نيومارش) حيث نجد انفسنا كلية تحت رحمة الراوي، لا نستطيع فكاً من اوهامه ، كما لم نستطع فكاً من اوهام المربية . وليس هذان الكتابان هما الوحيدان من كتب (هنري جيمس) اللذان يتميزان بهذا الاتجاه القصصي، فمنذ عام ١٨٩٦ الى مطلع هذا القرن كتب (هنري جيمس) سلسلة من الدراسات لشخصيات تسعى لسبر غور العالم المحيط بها ، وقد كتب هذه القصص بطريقة تتطلب مشاركة تامة من القارئ، اذ عليه ان يشاركها سبر غور هذا العالم . واذا كانت هذه الطريقة هي طريقة الدراما ، فانها ايضاً الطريقة التي تسلكها القصة البوليسية التقليدية ايضاً . وكتابات (هنري جيمس) هذه تتدرج تدرجاً متسلسلاً : ففي قصته « ما عرفت » ميري (١٢) *What Maisie Knew* « يترك للقارئ ليقرر بنفسه مدى ما تدركه فتاة صغيرة « ذات وعي ضعيف » عن عالم مليء بالطلاق والفحش زجت فيه ، وفي « دورة اللولب » تسعى المربية لتسبر دنيا (بلاي) وهي دنيا بأغلبها من صنع يديها ، وعاملة البرق، الكاتبة الصغيرة ، في قصة « في القفص » *In the Cage* (١٣) تسعى لتدرك بخيالها وافقها المحدودين معاني البرقيات التي ترسلها من مكتبها ، وفي « الجيل الأخرق » *The Awkward Age* (١٤) نجد البطلة فتاة ، وقد خرجت

من مراهقة متأخرة ، تحاول ان تكتشف وتفهم معنى عالم
الراشدين الذي زجتها فيها امها قبل الأوان ، وأخيراً عندنا
« النافورة المقدسة » . وقد اعترف (هنري جيمس) بأن كل
هذه الشخصيات تتصف « برغبة جامحة في الكشف والتساؤل »
ولا بد للقارئ من ان يملك هذه « الرغبة الجامحة » . ذلك اننا
في كل من هذه القصص ، ما عدا « الجيل الاخرق » ، مقيدون
الى « وجهة نظر » الشخصية القصصية الواحدة . ومن هنا
كان لا بد للقارئ من ان يفكر على مستويين من الادراك :
مستوى القصة كما تروى ومستوى القوة المستنتجة . لقد كان
(هنري جيمس) مجازفاً عندما كتب مثل هذه القصص لجمهور
لم يكن مستعداً لان يبذل كل هذا الجهد ليفهم ما يقرأ . ومثل
هذه العقبة تعترض سبيل الكتاب الذين يكتبون القصة
الانسيابية بالاعتماد على تيار الوعي .

لقد توقع (هنري جيمس) معظم المشاكل التي تجابه كتاب قصة تيار الوعي ، وكان ذلك اذ حدد موقع زاوية رؤياه في وعي معين ، أو في سلسلة من الأذهان المتأمله المفكرة . ولكن الحاجة مست الى خطوة اخرى هي خلق وهم يوحي بان القارىء يتابع فعلا تفكير شخصية القصة المنساب السيال . ان (هنري جيمس) في بعض المواقف - وهنا تخطر ببالنا قصته «الركن البهيج The Jolly Corner» - يكتب نوعاً من المونولوج الباطني . الا ان (هنري جيمس) في تأليفه لا يختار فقط الافكار ، يحللا اياها بطريقة ترمز الى مشاركته (بروست) في هذه الناحية ، انما يهتم اهتماماً شديداً بنوع الوعي الذي سيقدمه للقارىء . وفي رأيه الافائدة من تصوير وعي الشخصيات «البالغةالحق» ، بل ان من الضروري ، في عمل طويل كالقصة ، ان يقدم الكاتب شخصية ذات ذكاء ، قادرة على بعث اكبر قدر من الاهتمام ، وواعية وعياً عميقاً للحياة التي يريد المؤلف ان يبعثها من جديد . وبهذا يصبح ذكاء مثل هذه الشخصية سجلاً دقيقاً للامور التي يريد المؤلف ان يوصلها

الى القارىء . ولا يعني هذا ان (هنري جيمس) لا يهتم بالقصة ذات الشخصية المحدودة الذكاء في ظروف خاصة ، بل انه يحذر من ان « يبالغ الكتاب في تحميل اشخاص محدودى الوعي اكثر مما يطيقون » .

من الواضح مما سبق ان « هنري جيمس » يرى جازماً ان كاتب القصة النفسية مهتم اولا « بما يفكر به الانسان وبما يحس به » . وقد كتب يقول ان هذا يكون ما يعرف « بتأريخ وتصوير ما يفعله » . ومن آرائه « ان درجة الامتاع ، التي تبعثها الاشكال الممتدة في صورة ما ، والشخصيات في اية مسرحية ، متناسبة مع كيفية تحسس كل منهم بحالته الخاصة » . وقد درس (هنري جيمس) مختلف درجات الشعور مع الاشارة الى الحاجة الى تمييز رفيع المستوى بين : الشعور المكبوت والباهت ، والشعور المعتدل الوافي ، والشعور « شبه الاريب » وبين الشعور « المرهف والكثيف والكامل » . ذلك ان (هنري جيمس) يفضل ان يكون « محور الاهتمام » في القصة يدور حول شخصية « ممتازة الوعي » - كأن تكون واعية مدركة كما كان (هملت) او (الملك لير) . واستشهاد (هنري جيمس) (بهملت) و (الملك لير) قد يفرض علينا ان نقف قليلا هنا : ألم يحور (هنري جيمس) في مفهوم بالغ القدم حق يحيله ملامئاً لعالمنا المعاصر ؟ اننا نعلم ان كتاب المسرحية القدامى كانوا يختارون موضوعات تدور حول صراع يقوم بين ملوك وملكات ، نظراً لأن جوهر المأساة

الكلاسيكية هو سقوط شخصية ذات مقام رفيع . وما سعى اليه (هنري جيمس) شبيه بهذا بعد ان اسبغ عليه روح العصر : فقد هدف بكتاباتة الى خلق شخصيات متميزة بذكاء أسمى ليستطيع بهذا ان يسبغ على مآسيه موضوعات انبل ، ومادة اكثر امتاعاً ، وتوتراً اشد واعلى درجة . وفي رأيه ان أي عمل ادبي طويل يجب ان يدور حول شخصية « ذات وعي عميق ينعكس عليه وعي الشخصيات المحقاء - اننا لا نرى هذه الشخصيات المحقاء كما تصور نفسها لنا ، بل كما تنعكس على وعي الشخصية الذكية » .

إنزلق بعض النقاد الى عادة القول بأن (هنري جيمس) قد استأصل « الحمقى » من قصصه ، فلا نراهم عنده الا كما يصورهم الآخرون . ومثل هذا القول يدل على خطأ في فهم ما ذهب اليه (هنري جيمس) ، فالحمقى في قصصه متوفرون بكثرة . وهنا يصبح من المهم ان ندرك بأن (هنري جيمس) كان يجاهر بتفضيل تقديم شخصية مشعة الذكاء ، تستقطب الاهتمام في المحور الذي يدور حوله موضوعنا . وفي مكان آخر يقول بوضوح لا لبس فيه : « ان اية قصة - في رأيي - غير ممكنة اذا خلت من الحمقى » .

ومؤدي نظريات (هنري جيمس) الدقيقة هذه حول القصة النفسية المعاصرة يمكن ايجازها في الكلمات التالية : منذ اللحظة التي نلج فيها الى عقل الشخصية القصصية فاننا نلتزم « بوجهة نظر » تلك الشخصية . وينتج عن هذا انه

كلما كان ادراك هذه الشخصية اعمق ، كانت تجربة القارىء
امتع واعنف . ويجب الا يفوت الكاتب ان لوعي شخصيته
حدوداً يجب ان يقف عندها : فيجب عليه الا يجعل من
الشخصية ، ذات الذكاء المحدود ، شخصية واسعة الادراك ، كما
ان عليه الا يفرض حدوداً على شخصية بإمكانها ، بما فيها من
كفاءات ان تذهب الى مدى ابعد . وبعبارة اخرى يجب على
كل شخصية ان تكون ملتزمة حدودها ، وشخصية (بنجي)
في قصة (فولكنر) مثال رائع على التزام الكاتب للحدود
التي حذرنا (هنري جيمس) من تخطيها واجتيازها .

ملاحظات

١ - « Roderick Hudson » :

اول قصة للقصصي الامريكي (هنري جيمس) ظهرت في كتاب ، وذلك عام ١٨٧٦ . وهي قصة شاب كان يعمل في مكتب محام في احدى مدن (مساتشوستس) ، ثم ترك عمله وذهب الى روما ليعمل مع صانع تماثيل ايطالي هناك . ولكنه لم يستطع التكيف في البيئة الجديدة ففشل في الفن والحب . وتنتهي حياته بمأساة في سويسرة .

٢ - « Portrait of a Lady » :

نشرها (هنري جيمس) عام ١٨٨١ ، وهي من اروع انتاجه الاول ، وفيها يصور لنا نماذج متعددة من الاميركيين استقروا في اوروبا . والقصة متمركزة حول (ايزابل آرتشر) ، وهي فتاة امريكية جميلة غنية دفعت بها الظروف الى اوروبا ، فوجدت نفسها وسط نفر من مواطنيها : صاحب بنك ، وزوجته المنفرة ، وابنه ، وصحفية . وتقع (ايزابل) تحت تأثير سيدة امريكية شريرة من المستوطنات في اوروبا ، فتقنعها بالزواج ،

وهي الفتاة الفاضلة المستقيمة ، من شاب نافه يتزوجها من اجل مالها ، وهكذا تتحطم حياتها بهذا الزواج .

٣ - « The Turn.of the Screw » :

قصة اشباح تدور في بيت في الريف الانجليزي وفي تيار وعي مربية ارسلت للعناية بطفل وطفلة شقيقتين . وهي اشهر قصص (هنري جيمس) التي تدور حول الاشباح . ويقول من ارخوا لحياة الكاتب انه كان عرضة لمثل هذه الاوهام . وقد اختلف النقاد في القصة وتفسيرها حتى ذهب بعضهم الى انها ليست قصة اشباح بالمعنى الحقيقي ؛ بل تصور عقل المربية المضطرب ، وتوهمها انها ترى روح الآنسة « جيزيل » المربية السابقة و (بيتر كوينت) الخادم السابق .

٤ - « The Sacred Fount » :

في القسم الرابع من هذا الفصل شرح واف للقصة .

٥ - « R. P. Blackmur » (١٩٠٤ -) :

شاعر وناقد امريكي من مواليد سبرينجفيلد بماساشوستس . استاذ اللغة الانجليزية بجامعة (برنستون) . له شعر منشور في ثلاثة مجلدات . وله كتب عديدة في النقد .

٦ - « Edward Sackville - West » (١٩٠١ -) :

كاتب قصصي انجليزي ، وهو الابن الرابع لبارون

ساكفيل . كان المحرر الادبي لمجلة « نيو ستيتسمان » وكان المسؤول عن برنامج الشعر والمسرح في الاذاعة البريطانية.

٧ - « William Dean Howells » (١٨٣٧ - ١٩٢٠) :

امريكي : كاتب قصصي ، وناقد ، وشاعر . بدأ حياته صحفياً ، فمقنصلاً للولايات المتحدة في البندقية (١٨٦١ - ١٨٦٥) . وهو رائد المدرسة الواقعية في امريكا ، وحاول ان يقلد براعة (هنري جيمس) في القصص . ولكن بأسلوب ايسط وواضح .

٨ - « Rebecca West » (١٨٩٢) :

هذا هو الاسم الادبي للكاتبة الاسكتلندية ، واسمها الحقيقي (سيسيلي ايزابل فيرفيلد) اشتهرت بكتابة القصة . وبأبحاثها في النقد . درست في معهد للدراما بلندن وعملت على المسرح زمناً قصيراً . وقد اتخذت لنفسها هذا الاسم الادبي من مسرحية « روز ميرشولم » لابسن ، حيث مثلت . على المسرح دور البطلة المسماة بهذا الاسم .

٩ - « The Sound and the Fury » :

اول قصة للكاتب الامريكي (فولكنر) (ولد عام ١٨٩٧) يستعمل فيها « تيار الوعي » ، فيصور الافكار وردود الفعل النفسية بدلا من الاحداث الواقعية . والقصة بتيار وعيها تصوير لاسرة غنية افترقت ، فجاء الابن (جيسون) بعد وفاة الاب يحاول اقالة العائلة من عثرتها والاحتفاظ

ببيت العائلة القديم . والعائلة اسرة افسدها الغنى السابق
وكثر بين افرادها الشذوذ : (بنجي) اخو (جيسون)
من ابيه معتوه ، وهو اشبه بطفل رغم انه في الثلاثين ،
اخته تحمل وتضع في البيت طفلتها وتهرب ، وتنشأ الطفلة
لتكون فتاة غريبة الاطوار .

١٠- يروي الذين كتبوا عن حياة هنري جيمس انه سمع من
اسقف كنتربري قصة طفلين بريان اشباحاً ويعيشان في
بيت في الريف الانجليزي فـاـوحت له بقصة « دورة
اللوب » .

١١- تفسير (ليون اديل) هذا يختلف عن تفسير كثيرين من
من النقاد الذين ظنوا ان الطفلين بريان اشباحاً حقاً .

١٢- « What Maisie Knew » :

نشرها (هي جيمس) (عام ١٨٩٧) وهي قصة طفلة
انفصل والدها عن بعضها بالطلاق واطلق كل منها لنفسه
العنان يفعل ما يهوى ، وترى الطفلة بعض ما يقترفان
فلا تفهم تفسيراً لاكثر من نصف ما ترى .

١٣- قصة من مجموعة (هنري جيمس)

« In the Cage and other Stories » وقد نشرت عام

. ١٨٩٨

١٤ - « The Awkward Age » :

نشرها هنري جيمس عام (١٨٩٩) ويبدو فيها اثر الحياة الانجليزية والسنوات الطويلة التي قضاها في انجلترا، وفيها يحلل الشخصية الانجليزية ، ولا يتقيد فيها بوجهة النظر الواحدة .

١٥ - « The Jolly Corner » :

احدى قصص مجموعته « In the Cago » .

الفصل الرابع

المنولوج الداخلي

رأينا في الفصل السابق مدى الصعوبة التي يكابدها الكاتب القصصي عندما يحاول ان يضع بالكلمات سجلا للتجربة الباطنية . ولم يكن النقد اقل عناء في محاولتهم ان يجدوا اصطلاحات وافية لوصف هذه العملية الادبية . فما اختار (وليم جويس) (١) تعبير « تيار الوعي » المجازي الا بعد ان نبذ كلا من « سلسلة الفكر » و « تقاطر الأفكار » - ذلك ان كلا من الاصطلاحين بدا له كتعبير يبالغ في الإيحاء بان الفكر يتسلسل تسلسلا عقديا مفصليا . فكتب يقول ان « النهر » او « التيار » هما التعبيران المجازيان اللذان يصفان تلك العملية ، وصفاً هو الى الطبيعة اكثر قربا . وعلى هذا فلنسمها ، من الآن فصاعداً « تيار الفكر او تيار الوعي او تيار الحياة الباطنية » . وقد حاول النقاد بعد (وليم جيمس) ان يفتشوا عن اصلاح آخر ولكن دون جدوى ، وكل ما اقترحوه لا يعدو ان يكون اصطلاحات عدة تنتهي بكلمة « داخلي » ، فقالوا : الرؤيا الداخلية ، والسينما الداخلية والمنولوج الداخلي - وقد نال الاصطلاح الاخير رواجاً ملموساً . (وقد حول (جيمس جويس) ،

بعبقريته في التحوير اللغوي لمثل هذه العبارات ، اصطلاح
المونولوج الداخلي الى « الحواريات الانفرادية الحثيثة للبوطن »
وذلك في قصة « يقظة فينيغان » (٢)

عندما قال (جيمس جويس) ان (ادوار دوجاردان)
كان اول من استعمل المونولوج الداخلي ، تقبل الكاتب الفرنسي
هذا القول كحقيقة ، وألقى محاضرة حاول فيها ان يبين لنا ما
اكتشفه قبل نصف قرن مضى . وقد نشرت هذه المحاضرة
تحت هذا العنوان الهائل الطول : « المونولوج الداخلي :
مظاهره واصوله ومكانته في كتابات (جيمس جويس) وفي
القصة المعاصرة » (٣) . والواقع ان المحاضرة هي دون ما
يؤتي به العنوان ، وقد ادرك ذلك (دوجاردان) نفسه
فقال : انها ليست الا محاولة لتعريف المونولوج الداخلي : ومن
النتائج العامة التي توصل اليها قوله :

« ان المونولوج الداخلي ، ككل مونولوج ، هو حديث
شخصية معينة ، الغرض منه ان ينقلنا مباشرة الى
الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل من المؤلف
اما بالشرح او التعليق . وهو ككل مونولوج ، حديث
لا مستمع له ، لانه حديث غير منطوق .

وهو يختلف عن المونولوج التقليدي فيما يلي :
انه من حيث مصادته يعبر عن اكثر الأفكار خفاء ، تلك
الأفكار التي تكون اقرب منا تكون الى اللاوعي .

واما من حيث روحه فهو حديث سابق لكل تنظيم
منطقي . ذلك لانه يعبر عن الحاطر في مرحلته الأولى
لحظة وروده الى الذهن .

واما من حيث شكله فيعبر عنه بحمل تخضع لاقل ما يمكن
من قواعد النحو . ومن هذا التعريف نرى انه يتفق
في جوهره مع مفهومنا للشعر في يومنا هذا .
ومن التحليل التمهيدي يستنبط (دوجاردان) التعريف
الدقيق التالي :

« ان المنولوج الداخلي ، الذي هو بطبيعته صنو الشعر ،
هو الكلام غير المسموع وغير الملفوظ ، الذي تعبر به
الشخصية عن افكارها الباطنية التي تكون اقرب ما
تكون الى اللاوعي : وهي افكار لم تخضع للتنظيم
المنطقي ، لانها سابقة لهذه المرحلة . ويتم التعبير عن
هذه الافكار بعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد
اللغة . والغرض من هذا ، الايجاء للقارئ بأن هذه
الافكار هي الافكار عند ورودها الى الذهن . »

ان المقدمة والتعريف السابقين يخلطان بين الاشياء بعض
الخلط : فمثلاً هناك ما يبعث على البلبلة والتشويش عند
استخدام كلمة « كلام » او « حديث » للدلالة على شيء « غير
مسموع ولا ملفوظ » . ان استعمال هذه الكلمات يدل على
اننا دوماً نفكر على مستوى الكلام المنطوق بينما « الافكار

عند ورودها الى الذهن « تكون حسية ، مثقلة بالصور ، غير مترابطة ، تعز على الكلمات في غالب الاحيان . » وقد ادرك هذا (دو جاردان) نفسه ؛ اضاف الى هذا ان القول ان « المونولوج الداخلي » يعبر عن تلك الافكار التي هي « اقرب ما تكون الى اللاوعي » يدل على سوء فهم لطبيعة اللاوعي . وقد وقع (ستيفن سبندر Stephen Spender) (٤) في الخطأ نفسه في كتابه « العنصر الهدام The Destructive Element » المنشور عام ١٩٣٠ ، وذلك عندما اطلق كلمة « اللاوعي » على الفصل الذي افرد له (جويس) و (هنري جيمس) . ان هذه الدراسة التي اكتبها مقصورة على دراسة الوعي كما هو معبر عنه في القصة ، ولكني ارى ان من الضروري هنا ان أبين بوضوح الفرق بين الوعي ، واللاوعي الذي لا يمكن التعبير عنه اطلاقاً ولكن يمكن استنتاجه .

ان الامور التي تفوق اللاوعي صعوبة شرح قليلة ، وهذه الصعوبة حدثت بكثير من الناس الى انكار وجوده ، مع ان الانسان منذ العصور القديمة قد احس به ، وان كان هذا الاحساس على درجات متفاوتة . فلم يخترعه (فرويد) كما يريدنا بعضهم ان نعتقد .

ولقد أقامت تعاليم علم النفس الحديث الدليل على ان المستوى اللاواعي من التجربة يتألف ويقوم ضمن نطاق نفوسنا ، نحن الذين لا نستطيع ان يقرأ اشكال وعينا الا اولئك الذين هم مؤهلون لذلك خصيصاً (واننا لنجد ادلة يومية على صحة

ذلك في حيواتنا الخاصة اذا عرفنا كيف نلاحظها) . بل لقد
يتاح لنا ، نحن بالذات ، لمحات نتفذ عبرها بابصارنا الى ذلك
المستوى اللاوعي . ولكن لا يمكننا استقراء مستوى لا وعينا
وادراكه الا على ضوء تلك الافكار والخيالات التي نسوقها الى
منطقة الوعي . وأظن ان باستطاعتي ان اوضح هذا الكلام
بمثال: في جامعة هارفرد رسالة لم تنشر كتبها (هنري جيمس) عام
١٨٨٤ ، وهو في هذه الرسالة يعد محرر « Atlantic Monthly »
بأنه سيكتب له مقالات مسلسلة في عام ١٨٨٥ . والواضح من
الرسالة انها كتبت عام ١٨٨٤ ولكن (هنري جيمس) يقع
خلالها ثلاث مرات في خطأ معين : فهو يكتب ١٨٦٥ بدلا
من ١٨٨٥ ، وهو العام الذي وعد فيه المحرر بمقالاته . ولو حدث
هذا الخطأ مرة واحدة لتجاوزنا عنه واعتبرناه نتيجة السهو وقلة
الانتباه ، اما ان يقع في الخطأ ثلاث مرات ، دون ان يصححه ،
فهذا معناه ان لا وعي (هنري جيمس) قد استبدل ١٨٨٥ بـ
١٨٦٥ ، دون ان يحس بما فعل . ولا مجال هنا لافتراضي
ان هذا قد حدث عمداً ، اذ ليس هناك من سبب وجيه مفهوم
يدعوه الى كتابة تاريخ خاطيء في رسالة عمل رسمية ؛ ولهذا
فان زلة القلم هنا تدل دلالة واضحة على لا وعيه . وباستطاعتنا
ان نقدم نظريات عدة تفسر بها أسباب زلة القلم هذه ، ولكن
ما نستطيع قوله جازمين هو ان جانباً من لا وعي (هنري
جيمس) قد دفع يده الى ان تكتب السنة خطأ ثلاث مرات
لا مرة واحدة - وهي سنة متأخرة عقدين عن السنة التي

يعنيها . ان هذا الخطأ لم يعد لأواعياً لأننا نستطيع ان نراه ونشير اليه ، و « ١٨٦٥ » في الرسالة رمز به نتعرف على عنصر من عناصر اللاوعي عند (هنري جيمس) .

وبعبارة موجزة نقول ان من الواضح ان اللاوعي لا يمكن التعبير عنه وهو في شكله اللاواعي ، لانه ، بداهة ، لاوعي . وكل ما نستطيع عمله هو ان نستخلصه من الرموز الدالة عليه التي ترد في التعابير الواعية للانسان ، كتذكر الاحلام ، والافهام وزلات اللسان او القلم . وعلى هذا فان (دوجاردان) عندما يتحدث عن المنطقة التي تكون « اقرب ما تكون من اللاوعي » كان في الواقع يشير الى تلك المنطقة الخارجية التي تقع حول مركز تيار الفكر ، هذه المنطقة التي لا نعرفها عادة كغير اهتمام : وهي « حالة » او « طفاوة » الانطباع التي وصفها (وليم جيمس) . من هذا نرى ان استعمال (دوجاردان) لكلمة « اللاوعي » في ذلك المقام لا يفيد الا في خلق البلبلة والتشويش ، ذلك لان هذا الاصلاح يصرف اذهانتنا الى مناطق لا نستطيع التعبير عنها ، ولا نتعرف عليها الا في بدائل ، هي رمزية ولكنها تظل شكلاً واعياً .

في البدء كان الكتاب يستعملون اصطلاحى « المنولوج
الداخلى » و « تيار الوعى » مترادفين دون تمييز ، وأن كان
(هارى ليفين) فى دراسته الناقدة عن (جيمس جويس)
يفضل استعمال « المنولوج الداخلى » ، لانه يطاوع غرض
التحليل النقدي اكثر من اصطلاح تيار الوعى الخادع .
والواقع ان كلا الاصطلاحين لا يفيان بالغرض فى كل الحالات ،
وقد يناسب احدهما مقاماً ، ويكون الثانى مناسباً اكثر فى
مقام آخر . ولا بد من الاعتراف هنا بأن كلمة « المنولوج » لا
تنقل فكرة التدفق والمد بسبب مضامينها الأدبية والمسرحية
البارزة . ومعنى كلمة « منولوج » فى اصلها الأغريقي هو
« التكلم منفرداً » ، ومعناها التقليدي الموروث ان يقف
الممثل على المسرح ليسمع النظارة افكاراً منطقية موزونة ،
« بحكمة البناء » ، وأن وضعت لتمثل التأملات الباطنية
والأوهام والأحلام ، وان جرى التعبير عنها بمغزل عن
المؤثرات الخارجية . ولو قرأنا خطاب هملت « الوجود أم
العدم .. » منتزعا من قرينته ومكانه فى المسرحية ، لما عرفنا

منه شيئاً عن الظروف المحيطة بهملت ، ولا شيئاً عن التجارب الحسية التي ربما كان يمر بها اثناء القائه لهذا الكلام ، فهوولوجه هذا ، او مناجاته النفسية ، يعكس ويصف توتره الباطني ، ونزاعات روحه المضطربة القلقة : ان افكاره الموزونة المنتظمة قد استقطرت من تيار الوعي المتدفق الذي لا سبيل لنا اليه أبداً في هذه الحالة ، ذلك لأن كل الشوائب قد تقحت ورشحت . ولو عملنا مزيجاً من (شكسبير) و (جويس) ، وذلك بادخال بعض الشوائب على القطعة المذكورة لحصلنا ، بكل تأكيد ، على قطعة جديدة ليست هي ما يريده (شكسبير) ولا ما يريده (جويس) ، ولكنها تساعدنا على شرح وجهة نظرنا : « الوجود أم العدم ، تلك هي المشكلة »

الشبح - تأنيب الضمير ، لقد ساطني على راحة يدي ما هذه الرائحة الكريهة ؟ المقاليع ، السهام آه ! يا للقدر القاسي العنيف . رنين ! من يقرع الجرس ؟ لا فكاك من الماديات . ان انا ؟

عل فيه ان احلم ، اجل ذاك ما يزعجني « في هذه القطعة نجد ان كلام (هملت) قد فقد التفكير المنتظم الموزون ، فالأفكار تأتيه بالتداعي : ذكرى شبح والده تذكره بوخزة الاثم الباطني ، وبعض الاستفكار ، الذي ربما يكون مرتبطاً بشعور الاثم ، لعقوبة نالها في طفولته ، ثم يشعر برائحة كريهة ولكن عقله يقفز منها الى المقاليع والسهام - الى تقلبات الاقدار والحظ - ويصطك رنين الاجراس بتفكيره ومن الاجراس

يتقفر عقله الى ما هو يختلف اختلافاً عارضاً محتوماً الا وهو النوم بنعمته المحسوسة ، النوم الذي يمحو المراثيات ويستبد لها بالاحلام . وبعبارة موجزة نقول : ان هذا المزيج الذي قدمناه هو مونولوج اضيف اليه تداعي الخواطر والمدركات الحسية ، فكانت هذه القطعة تعبيراً مباشراً بالكلمات عن كل هذا . واصطلاح « المونولوج الداخلي » في هذه القطعة لا يكفي لوصف هذا الفكر المتدفق غير المرتب الذي حاولنا ان نفترض وجوده في عقل (هملت) . ولهذا السبب يبدو اصطلاح « تيار الوعي » اكثر ملاءمة هنا .

لقد قام (يوجين أونيل) ، (٥) في مسرحيته « فصل اضافي غريب Strange Interlude » ، بمحاولة مكشوفة ، ربما كان فيها واقعاً تحت تأثير (جيمس جويس) ، لتقديم تيار الوعي على المسرح . ولقد تألفت المسرحية ، كما اخرجت على « مسرح جيلد Guild » من عنصر المحادثات والمحاورات بين اشخاصها الذين عبروا كذلك عن خواطرهم مستخدمين لغة صوتية ذات قواعد لغوية مختلفة . فكانت كل حركة على المسرح توقف وتجمد برهة حينما ينطق الممثل معبراً عن خواطره . ان (يوجين أونيل) ، اذ فعل ذلك ، فانما لم يفعل شيئاً سوى انه تبني طريقة العرض الجانبي في المسرحيات القديمة او طريقة سلاسل المناجيات . وعلى هذا يدخل الى المسرح (مارسون) في بداية المسرحية وبينما يقتصر في كلامه الشفهي الملفوظ على قول « سأنتظر هنا يا ماري » فاننا نساق الى داخل خواطره

وأفكاره التي يعرب عنها بلغة مختلفة القواعد (حتى ندرك
الفرق بين لغة اللسان ، لغة الوعي ، ولغة الخواطر ، لغة
اللاوعي) :

ما اكمل الملاذ الفريد الذي يأوئى اليه البروفيسور ! ...
كلاسيكي من الطراز الاول .. هذا ما يحدث عندما تؤثر
الثقافة الاغريقية في رجل من (نيوانجلند) !

انه لم يكتب اي كتاب منذ سنوات ... ترى كم كانت
عمري اول ما اتيت الى هنا ؟ ... ست سنوات ...
مع والدي ... والدي ... يا لله كم بهت وجهه في
ذاكرتي ! ... لقد اراد ان يكلمني ساعة النزع قبيل
وفاته ... المستشفى ... رائحة اليودوفورم في الغرف
الباردة ... كان صيفاً حاراً ... انحنيت ... كانت
صوته قد تلاشى لم استطع ان افهم ما يريد ان يقول ...
واي ابن يقدر ان يفهم على ابيه مرة ؟ ... انه يكون
دائماً اما قريباً جداً ، او بعيداً جداً او متأخراً جداً ...

جرت عملية التعبير عن تداعي الافكار في هذه القطعة
بتدرج منطقي لا شائبة فيه ، فما تقدمه الينا ، هو جوهرياً
سلسلة من الذكريات لا يعترضها مؤثر خارجي ، فلا
افكار غير متسقة مع الاطار الفكري العام ، وهذا ما يمكن
ان نسميه « المونولوج الداخلي » . ونحن مهما اختلفنا حول
الاصطلاح الذي يناسب هذه التجربة الادبية التي قدمها

(اونيل) ، الا اننا يجب ان نعترف بأنه قد استطاع ان يوهم
النظارة بأنهم هم انفسهم يشاركون الشخصيات حياتها العقلية .
ويحذر بنا هنا الا نقتيه في غياهب البحث عن نعوت دامغة ،
كما لا يحذر بنا ان نحاول جعل هذه النعوت تنطبق انطباقاً
واثقاً على بعض الآثار الادبية التي قد يكون وصفها افضل من
دمغها واكثر توفيقاً . وهكذا فان اصطلاح «المونولوج الداخلي»
يصبح نعناً مفيداً لبعض الآثار القصصية ذات الطبيعة الوجدانية
الذاتية المدعومة ، المكتوبة من وجهة نظر فردية مفردة ،
يضيّق فيها الكاتب بالذات نطاق تيار الوعي ويضعنا الى حد
كثير عند محور خواطر الشخصية الروائية - ذلك المحور الذي
غالباً ما يلجأ فيه الخاطر الى استخدام الكلمات اكثر مما يلجأ
الى استخدام الصور . وحتى نفهم المشاكل التي يجاها الكاتب
والقارئ على حد سواء ، فالتنا نستطيع ان تعود الى تجربة
(دو جاردان) الاولى من نوعها . ففيها كثير مما نستطيع
تعلمه عن القصة النفسية في زمننا الراهن .

ملاحظات

- ١ - William James (١٨٤٢ - ١٩١٠) :
هو الاخ الأكبر (لهنري جيمس) ، من المشاهير الذين كتبوا في علم النفس . اشتهر له كتابه « Principles of Pshychology » (١٨٩٠) ، وهو من المعاصرين للمدرسة المثالية التي تبدو في كتابات « كانت » و « هيجل » . وعنده ان العالم المرئي جزء من عالم روحي اوسع يستمد منه خصائصه .
- ٢ - اطلق (جيمس جويس) على المنولوج الداخلي اسم « The Steady Monologuy of the Interiors » بدلا من « The Internal Monologue » .
- ٣ - « Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain. »
- ٤ - Stephen Spender (١٩٠٩ -) :
الشاعر والناقد الانجليزي الشهير . ولد في لندن ، وشعره تبدو فيه محاولة استبطان الذات . وله دواوين شعر

كثيرة . كان محرراً في صحيفة « Horizon » (١٩٣٩ - ١٩٤١) ، وقد نشر عام ١٩٥١ كتاباً يترجم فيه لنفسه بعنوان « World Within World » وهو الآن محرر مجلة « Encounter »

٥ - Eugene O'Neill (١٨٨٨ - ١٩٥٣) :

الكاتب المسرحي الأمريكي من مواليد نيويورك . كان والده ممثلاً معروفاً وكان الابن يمثل في فرقة والده أحياناً . جال في أمريكا الوسطى والجنوبية ، وعمل بحاراً لمدة عامين . نال على مسرحياته ثلاث جوائز ، واشتهر . ومسرحيته المذكورة نشرها عام ١٩٢٨ وهي أغرب مسرحياته ، فقد أراد بها أن يطبق على المسرح ما حاوله (جويس) في القصة . وهذه المسرحية ذات تسعة فصول ويستغرق تمثيلها خمس ساعات .

الفصل الخامس

تجربة رمزية

عندما نقرأ « اشجار الغار المقطوعة Les Lauriers sont coupés » الذي ترجمه الى الانجليزية (ستيوارت جيلبرت) بعنوان « لن نخضع للغاب بعد الآن We'll to the Wood no more » يتضح لنا المدى الذي ذهب اليه (ادوار دو جاردان) في صياغته تعريفه لـ « المونولوج الداخلي (كحقيقة تُقررت بعد وقوعها) Post Factum » . ان القارئ يخلص من قراءته الى ان (دو جاردان) قد توصل الى استنباط تعريفه من قراءته لآثار (جويس) بقدر ما فعل ذلك من عودته الى قراءة ما انتجه هو . ان النقاد وان نبذوا قصته بدعوى انها تافهة وغير هامة فانهم قد تجاوزوا عن الاهمية التاريخية لذلك العمل الادبي ، وتجاهلوا الألق الذي تسبغه على المعاناة التي كابدها الكاتب المذكور من اجل التعبير عن الفكر المنساب .

ولقد قال (جيمس جويس) ، اذ اشار على (فاليري لاربو) بأن يقرأ الكتاب ، بأنه سيجد نفسه « من السطر الاول مرابطاً ضمن عقل بطل الرواية . وروى (لاربو) عن (جويس) قوله : « ان عملية تكشف افكاره وتعريفها لنفسها

باستمرار ، اذ تحمل محل السرد الموضوعي العادي ، هي التي تصور لنا افعاله وتجاريه .

ان الكتاب بأسرد شواهد منقولة من عقل بطل القصة . وقد ادرك (دو جاردان) ان عليه ، من اجل ان يخلق صورة تخيلية للتدفق الذهني ، ان يوهم القارئ بأن الخواطر ترد الى ذهن بطله كيفما اتفق . ومن جهة اخرى فانه نافع باستمرار مشكلة خلق اجواء احداث القصة كما نافع مشكلة تأمين استمرار الحركة والفعل . لندخل مع بطل (دو جاردان) الى المطعم (كما سندخل مع ليوبولد بلوم بطل جويس فيما بعد) لنوضح ما نعني . اننا لا نعرف حتى الآن اسمه ولكن سنعرفه بالتدريج بعد عدة صفحات . ولكننا نعرف انه على موعد مع ممثلة باريسية في احدى امسيات شهر نيسان (ابريل) الدافئة ، ونعرف ايضاً ان السنة هي ١٨٨٧ ، وذلك لأن صديقاً للبطل يخبره منذ الصفحات الاولى بأنه عازم على الذهاب لمشاهدة مسرحية « روي بلا » (١) في ذاك المساء في مسرح « Théâtre - Français » فتعبر بذهن البطل الخاطرة التالية : « ما اروعها من فكرة ان تشاهد « روي بلا » في عام ١٨٨٧ » ! ونعرف من افكار البطل في الفقرات الاولى من الكتاب ان الوقت كان احدى امسيات شهر نيسان (ابريل) الدافئة المنعشة ، لان ذلك جال مصادفة في ذهن البطل في المقاطع الاولى من الكتاب .

.. يقول (دو جاردان) واصفاً البطل وهو يدخل المطعم :

« احمر وذهبي (انه الآن داخل المطعم) ، بريق من الضياء ،
المقهى ، المرايا اللماعة ، النادل ذو المئزر الابيض ،
مشاجب عليها قبعات ومعاطف . هل اعرف احداً
هنا ؟ اولئك الناس يراقبونني منذ دخلت ، ذاك رجل
نحيف بشارب طويل ، انه مثال للأب الصارم . كل
الموائد محجوزة ، فأين سأجلس ؟ هناك بعيداً مائدة
خالية . عظيم انها المائدة التي اعتدت ان اجلس عليها .
ولم لا يحصل المرء على مائدته الاثيرة ؟ لا شيء في هذا
يحمل « ليا » على الضحك .

— خدمه ، يا سيدي ؟

النادل . المائدة . قبعتي على المشجب . انزع قفازي ،
أضعه ، بلا اكتراث ، على المائدة بجانب الصحن ،
ام اضعه في جيب معطفي ؟ لا ، على المائدة ، ان
مثل هذه التوافه تدل على طراز المرء . فلاعلق معطفي
الآن ، واجلس ، هذا افضل . حقاً ، انني لمنهك .
واخيراً الافضل ان اضع قفازي في جيب المعطف ...
ان هذا المنظر له مثل في « عولس » وان كانت اكثر
تعقيداً في صياغته الانشائية . ويمكننا ان نصف المنولوج الداخلي
هنا بانه « ساذج ببدائي » ، ولكن فيه ، في الوقت نفسه ،
كثيراً من الواقعية ، وان كان ليس من السهل علينا ان نقنع ان
امرءاً مشغول الفكر يمكن ان يقحم في مجور وعيه : المائدة
والقبة على المشجب ، ونزع القفاز . ان مثل هذه الأمور يقوم

بها المرء عادة بطريقة آلية ، اذا كان ممن اعتادوا من قبل
نزع قفازاتهم ووضع قبعاتهم على المشجب في مطاعم عدة، ولكن
لا بد من ان نعترف هنا بان هذه الخواطر يمكن ان تمر بذهن
امريء جد حريص على مظهره وكيف يبدو امام الناس الجالسين
على الموائد للعشاء. وهذه الخواطر - مثل خادم المائدة والمائدة،
والقبة على المشجب ، والقفاز - تؤدي للقصة ما يؤديه المنظر
المسرحي في التمثيلية ، والبطل شبيه بالممثل الذي احصيت
عليه كل حركة من حركاته . اما الحقيقة كاملة فهي ان يسجل
الكاتب ، في الوقت نفسه ، الخواطر التي كانت تدور في ذهن
البطل والتي تعز على الكلمات ، وهذا ما يفعله (دوجاردان) .
ولا يكتفي (دوجاردان) بان يضمّن المنولوج «الاشارات
المسرحية» هذه ، بل يضيف اليها أوصافاً للمناظر : ففي
مطلع الكتاب يقول :

« الساعة تدق السادسة ، انها الساعة التي انتظرتها . ها
هو البيت الذي سأدخله حيث سأقابل شخصاً ما ،
البيت ، القاعة ، فلأدخل . »

وحالما يدخل يقول :

« ... السلام ، الدرجات الاولى . لنفرض انه قد خرج
مبكراً ، كما يفعل احياناً ، ولكن لا بد من ان اقص
عليه حكاية يومي . ان قرص الدرج الأول واسع
منور ، والنوافذ .. »

ان الخاطرة التأملية الوحيدة في هذه الأفكار الوصفية في

هذه القطعة والتي لها منطقها المعقول قوله : « لنفرض انه قد خرج مبكراً .. »

ونستطيع ان نلاحظ بسهولة (دوجاردان) يناور كما يظل داخل عقل البطل ، بينها يسعى الى ان ينقل للقارئ المعلومات التي يرددها عادة كاتب القصة التقليدية الذي يبدو لنا وكأنه يحيط بكل امر من أمور البطل . ولكن هذا المجهول يتعثر في منتصف الطريق بل ويتبدد : فيصل القارئ الى منتصف الكتاب وهو ما زال يجهل الكثير عن حب البطل للمثلة . وتسيطر على الكاتب رغبة في ان يسجل كل امر مهم . هان ، ولهذا نرى (دوجاردان) يلجأ الى طريقة الرسائل فيجعل البطل (دانيال برينس) - وهنا فقط نعرف اسمه - يعيد قراءة كل الرسائل التي تسلمها من محبوبته . ونستطيع ان نستنتج من هذه الرسائل انه شاب مغرور ، وانه غر ، خدعته المثلة ، كما نستطيع ان نلمس ايضاً مدى تأثيرها البالغ عليه .

ان سماحة السرد القصصي يجب الا تصرفنا عن حسنات هذا الكتاب وعناصره الايجابية . واذا بدأنا القراءة بشيء من فروغ الصير والاحساس بان (دوجاردان) قد زحم عقل البطل بالصور والعبارات دونما تدقيق ، فانتنا لا نلبث ان نجد انفسنا وقد انسقنا مع القصة تدريجياً ، واستولى علينا ما فيها من جمال كما يثير فينا (دوجاردان) نوعاً من الترقب لما سيأتي ، وبخاصة ترقبنا لما سيحدث تلك الليلة وهل سينجح

(دانيال برنس) في مغامرته الغرامية . والقصة تجعلنا نحس
احساساً عميقاً باننا في باريس عام ١٨٨٧ ، ونسيم المساء الندي
يداعب وجوهنا ، ونحن نسير معه وتفرغ افواهنا مثله محملين
في الفتيات ، ثم نشاركه اشعاله للشمعة في غرفته ونكاد
نشعر بالماء المنعش البارد الذي يهبله على وجهه . واخيراً نرى
انفسنا نقف معه على الشرفة ، ثم يستولي علينا ويحيط بنا
جوه الذهني كما تستولي علينا احلام يقظته :

« ها انا انحنى على الشرفة ، مطلاً على خواء الفضاء ،
استروح انفاساً عميقة من نسيم المساء ، واحس احساساً
غامضاً بهذه الروعة الخارجية ، وبتناثي النسيم الرقيق
الليل وبقيته الناعم ، وبكل جمال هذه الليلة ، هنا
وهناك السماء موشحة بالزرقة وبنجوم صغيرة ، كأنها
قطرات مترجرجة من الماء ، كواكب مائعة ،
وشحوبة السماء المكشوفة الغائمة بالضباب تحيط بكل
شيء ، وهناك يمتد شريط مظلم من الأشجار تقوم
وراءه بيوت مضاءة النوافذ ، والاسطحة ، اسطحة رثة ،
وتحتي تمازجت الحديقة مع الجدران المتشابكة في
فوضى ومع مختلف الأشياء ، بيوت سوداء بنوافذ
مضاءة ، وفوقي سماء عريضة ضاربة الى الزرقة ،
تضيئها اولى الكواكب ، نسيم عليل ، انه ليس ريحا ،
انما هو نسيم ادفاته انقاس الأيام الاولى من ايار
(مايو) . وفي هذا النسيم الليلي المخملي يكمن الدفء

واللمس الناعم ، اما الاشجار هناك فهي رقعة من
الظلمة تحت قبة السماء المغبرة الزرقة ، المزر كشة
بانوار مترجرجة ، بينا تتوالد اطياف غامضة في
حديقة الليل .

قد يبدو هذا الكلام اشبه بوصف لسلسلة من الصور ،
اكثر من كونه وصفاً لسلسلة من الخواطر . وعلى كل حال فان
القطعة قادرة على استحضار الجو ، كما انها تجعلنا لاصقين بعقل
(دانيال برينس) : فنحن نتطلع مع (دانيال) من شرفته وما
يصوره لنا نراه . وتدرجياً يندمج مع الليل قوام الممثلة ، كما
هو في ذهن دانيال ، وفي ذهننا بالتالي :

« انني لأرى جمالك ورشاقتك ، وان ايقاع اطرافك
وانت تيسين لهو ايقاع سماوي الجمال ، وواهنة هي
خطواتك على السجادة قرب الطاولة المزينة بالازهار في
غرفتك الصفراء الفاتنة ، اجل تيسين واهنة عبر نعومة
زكية براق ، وانت تميلين يمنة مرة ويسرة اخرى ،
شاحبة الابتسامة ، ووجهك العاجي المحاط بشعر
ذهبي ماجن يشع ابتساماً ، وانت تمرين امامي
تتشنين ببطء اذ تمرين بي . وثوبك الشفاف الهفاف
الحريري الفاتح الاصفرار يتطاير حولك ، متموجاً
حيث يرفرف شريط ، وزماته الحريرية تبرز نهديك
واطرافك ورشاقة جسدك الفتية اللدنة ، وبنعومة
تتحرك شفتاك ، يا اعز جبيب لشد ما احبك .

الظلال المتطاولة للأشجار تندفع مصعدة الى السماء ،
وقد ازدادت طولاً على طول ، وانت يا ملك يميني ،
يا ملك يميني ، يا من املكك بكليتك ، تتألقين في
الظلال الشاحبة ، باسمه ، ساذجة ، حلوة ورقيقة .
ان هذه المقتطفات تبين لنا ان (دوجاردان) كان يحاول
فعلاً التعبير بكلمات واضحة الدلالة عن تصورات بطله التي لا
تعبر عنها الكلمات عادة ، وهذا على الرغم من ان (دوجاردان)
الرمزي وصديق (ملارميه) (٢) كان يكتب قصة تنعكس
على صفحاتها النظرية الرمزية التي تهدف الى التعبير عن اضمحلال
التجربة . والواقع ان الكلمات التي يستعملها ، باستثناء بضعة
منها ، ليست مشبعة بالصور الاستعارية ولا مغرقة في الرمز ،
بل هي كلمات مادية واضحة الدلالة ومركزة . واذا كان
الكتاب قد خلا من المجازات الكثيرة التي نعتبرها شطراً
أساسياً من الأدب الرمزي ، الا انه قد اغرق في ناحية ، لعل
خير مانصفها به ، هي انها نوع من الانطباعية (٣) فعندما ينحني
(دانيال) على الشرفة ويتأمل في المنظر الذي امامه ، فان
ما يمر بخاطره يذكرنا بلوحة رسمها رسام من المدرسة الانطباعية ،
ولعل اللوحة الرمزية الوحيدة في القطعة السابقة هي تشبيه
(دانيال) النجوم « بقطرات مترججة من الماء . »
وفي الكتاب قطعة واحدة اقرب الى ان تكون نثراً
انسيابياً ، من ان تكون مونولوجاً داخلياً : ففي غرفة الممثلة
الدافئة يجلس (دانيال) ورأسها على كتفه ، ولكنه يترك كل

هذا ليستغرق في احلام اليقظة التي تستبد به حتى ليوشك ان ينام . وهذا يجعلنا نتساءل : ترى الا يفضل هذا البطل ان يحلم بالمثلة على ان تكون معه تغدق عليه من حبها ؟ :
« ... هذا هو جسدها ، وهذا صدرها يعلو ويهبط ، وهذا هو شذاها . آه ، يا ليل نيسان الجميل ... عما قليل سنكون معاً في العربية ... فنستمتع بالهواء العليل الرطب ... سنخرج حالا ... والشمعتان ... على طول الشوارع المشجرة ... »
« احب ديوكي الرومية وخرافي ولكني احبك اكثر ، ... وقتاة الشارع تلك ذات العينين الجريئتين والشفيتين الكرزيتين ... الغرفة ومدفاتها العالية ... غرفة الطعام ... والدي .. نحن الثلاثة نجلس معاً والدي وامى وانا ... لم تبدو أمى شاحبة هكذا؟ ... انها تراقبني ... سنتناول العشاء في الحديقة ... الخادم ... احضري المائدة ... (ليا) ... انها تعد المائدة ... والدي ... البواب ... يحمل رسالة ... رسالة منها ؟ .. شكراً ... تموجسات ، ثممة ، اضطراب السماء ، ضجة في ضجة ... »

اننا نكتشف في هذه القصة ايضاً ان علينا ان نقرأ على مستويين من الادراك : فنحن نستطيع ، اذا ارتبطنا نفسياً (بدانيال برينس) ، ان نركب مع العربية ونشاركه الجلوس بجانب المرأة الجميلة ، ولكننا نستطيع ايضاً ان نقف موقف الناقد منه — متباعدين عنه ، ونحكم على اقواله ، ونرى فيه ظاهرياً ذاك الغر الساذج السهل الانخداع . وبهذا يصبح عندنا شخصية

نحس بها ونراها: نرقب هيامه بنفسه، ونلاحظ غروره وانخداعه ونستطيع ان نحس ابضاً بباريس تحيط بنا وببواكير الربيع اللذيذة » كما نحس ايضاً بالفاصل الزمني بين زماننا وذاك الزمان». وعندما نعود فنقلب صفحات الكتاب ثانية نكتشف باننا قد عشنا في جو القصة ، على الرغم مما فيها من تفاهات : لقد استطاعت القصة هذه ان تنقل الينا جواً وان تخلق شخصية ، كما جعلتنا نحس بفارق الزمن بطريقة ساذجة ، هذا الى انها قد اثارت في نفوسنا حب الاستطلاع لنعرف هل سينجح (دانيال برينس) في مغامرته الغرامية في تلك الليلة من عام ١٨٨٧ ام ستصده الممثلة من جديد ؟

ان اي سرد منسق لمثل هذه القصة يقضي ان نعيد ترتيب اجزائها المتناثرة ، ولقد كان ما فعلته ، عند قراءة الافكار المضطربة المختلطة فيها، هو انني عدت فأعدت ترتيبها على صورة تجعل منها سياقاً منتظماً . وعلى هذا فاني عندما كنت اقرأ القصة ، واستمع الى (دانيال برينس) ومونولوجه الداخلي ، كنت في الوقت ذاته اعيد كتابة القصة واطعاً الاحداث مرتبة في امكنتها . وهنا سؤال لا بد منه: ترى هل يستطيع جميع القراء قراءة مثل هذه القصص بهذه الطريقة ؟

ملاحظات

١ - « Ruy Blas »

مسرحية للشاعر والكاتب المسرحي والقصصي (فيكتور هوغو) نشرها عام ١٨٣٨ ، وهي أحسن مسرحياته بعد مسرحيته « Marion Delorme » (١٨٣١) .

٢ .. Stéphane Mallarmé (١٨٤٢ - ١٨٩٨) :

الشاعر الفرنسي وصاحب النظريات في الشعر . ترجم الى الفرنسية اشعار (ادغار الآن بو) وتأثر به . وفي رأيه ان الواقع ليس فناً . وقد دفعته نظرياته الى الرمزية .

٣ - الانطباعية Impressionism

اسم يطلق على اتجاه حديث في فن الرسم يمثل به بوضوح الرسامون الفرنسيون مثل (ادوار مانيه) و (ادغار ديغه) و (كلود مونييه) . وهذه المدرسة تهدف في رسمها الى دراسة الطبيعة وبيان فعل النور فيها . ولعل من الطريف ان نذكر هنا ان أول من اطلق هذا الاسم

على هذا النوع من الرسم كان ناقداً أراد ان يسخر من لوحة للرسام (مونيه) بعنوان « التأثر » . ولم يستعمل اصحاب هذه المدرسة هذا الاسم للدلالة عليهم الا في معرضهم الثاني عام ١٨٩٦ . وكان اول داعية لهذا الاتجاه في فرنسا الرسام (كوربيه) الذي دعا الى العودة الى الطبيعة . ولكن هذا الاتجاه يبدو في رسوم رسامين كثيرين سابقين لكوربيه ، في بلاد اخرى ، مثل (غويا) و (فيلاسكويز) و (وكونستابل) و (تيرنر) .

الفصل السادس

القارئ والقصة السيكلوجية

ترى هل هو خليق بجميع القراء قراءة مثل هذه القصص
بطريقة متعائلة ؟ ان هذا السؤال في صميم بحثنا هذا .

نجد عند (بروس) آراء ممتازة حول قراءة القصة وكيف
تكون . وفي رأيه ان الناس في حياتهم الواقعية جد بليدين ،
اكثر ما فيهم مادة صلدة « ميتة لا تستطيع احساسنا الارتقاء
بها » . والناس ، كما يبدوون في الكتب ، يؤثرون في النفس
اكثر من الناس في الحياة الواقعية . وبما ان فهمنا للناس كما
يبدوون في الحياة وفي الكتب ، مصدره عقلنا واحاسيسنا ،
لذلك كانت الشخصيات القصصية قادرة على ان تكتسب واقعاً
اشد كثافة من واقع الناس الحقيقيين ، والسبب في هذا « ان
الشخصيات القصصية قد أصبحت جزءاً منا يدورون في
ذواتنا » . ويضيف (بروس) قائلاً :

« ... يستطيع الكاتب القصصي ان يضعنا في حالة ذهنية
بها يشتد الاحساس عشرة اضعاف ، وبها يصبح كتابه
مثيراً لنا ، كما يثيرنا الحلم ، ولكنه حلم اكثر جلاء وابعد

اثراً من تلك الاحلام التي تراودنا في النوم . اجل ان الكاتب ليستطيع ، في ساعة من الزمان ، ان يبعث فينا كل الافراح والاتراح الموجودة في العالم ، والتي لا نحظى بحجز منها في حياتنا الواقعية ، ولو على مدى سنوات . ولا نستطيع في حياتنا الواقعية ان نجرب هذه الاحاسيس العميقة ، ذلك لان تطور الاحداث البطيء يقلل من عمق احساسنا بها .

وهكذا نرى ان (بروس) قد اكتشف ، كما اكتشف (هنري جيمس) قبله ، ان الكاتب القصصي لا يستطيع ان ينقل لنا الحياة ، كما هي فقط ، بل يستطيع ان يخلق لنا حياة يدركها القارئ الواعي التيقت المستجيب لما يقرأ .

ولا بد لنا ان نميز بين ما يستطيع ان يدركه اكثر القراء من القصة عند قراءتها ، وبين ذاك الجانب من القصة الذي يصبح جزءاً من حالتنا الحاملة العقلية ، وهذا متفاوت من قارئ لقارئ . فنحن جميعاً نقرأ الكلمات عينها مطبوعة ونستطيع ان نستخلص منها معاني متشابهة ، هي التي تكون المادة الاساسية في القصة . وعلى هذا الاساس نستطيع بعد القراءة ان نتناقش في الكتاب ونتفق تمام الاتفاق على موضوع القصة . ولكن السؤال الذي لا بد منه هو : هل نمر جميعاً بنفس التجربة ؟ وهل نتحسس بالكتاب بطريقة واحدة ؟ وكم قارئاً احسن بالزعب عند قراءة قصة اشباح مثل « دورة اللولب »

بينما لم نجد قارئ آخر، في نفس القصة ، ما يغريه بأن يستمر
في القراءة ؟ وكم قارئاً ذرف الدموع عند قراءة قصة حب
لا قيمة لها مع علمه بأن أحداثها خيالية ، بينما هز قارئ آخر
كتفيه احتقاراً وضحك ساخراً؟ ومن هذا ندرك ان الفرق شاسع
بين أن نقرأ الكتاب وبين ان نتحسس بالكتاب . ونوع التحسس
بالكتاب هو الذي يجعل قارئاً يختلف مع قارئ ، وناقداً
يعارض ناقداً آخر . ونوادير ثم القراء الذين يحققون توازناً بين
الفهم العقلي للقصة وبين التحسس الشديد بها ، ومع ذلك فإن
معظم الكتاب يخاطبون المشاعر بقدر ما يخاطبون الفهم العقلي
في اعمالهم الادبية .

ان هذا القول يصدق بنوع خاص على القصة النفسية
الحديثة التي من طبيعتها ان تكون المعلومات فيها خليطاً لا
انساق فيه ، والمطلوب من القارئ ان يقرأ ما في باطن
الشخصية ، وان يستنتج الحقيقة من المعلومات المعطاة . وعلى
القارئ بجانب هذا ايضاً ان يعيش التجربة التي يقرأها على
صفحات الكتاب . ومعنى هذا ان القصة النفسية الحديثة
تطلب اشياء كثيرة من القارئ . وهذا يفسر لنا سبب
تناقض وتنوع المناوشات التي تجري على الصفحات المطبوعة
بين الكتاب والقراء . فالقارئ الناقد، الذي يقبل على القصة
اقبالاً عقلياً دون مشاركة في الأحاسيس ، لا يعدو ان يكون
أشبه بدفتر من دفاتر الحسابات الجارية ، ان باستطاعته ان

يعيد رواية القصة وان يقول لنا تماماً : ما اعمار الشخصيات القصصية ، او يصف لنا ملاحظهم ، او يتحدث عن منطقية القصة ، ولكن حديثه سيبقى ، نسبياً ، خلواً من الحياة ، ولو انه قد يكون دقيقاً دقة الارقام في دفاتر الحسابات ، او دقة الاحصائيات في الوثائق الرسمية . وهناك نوع آخر من القراء يقف في الطرف الآخر : ان القارئ من هذا النوع ليحس مع كل صفحة ولكنه لا يستطيع بعد انتهائه من القراءة ان يعطينا أي ملخص مناسب لها ، واقصى ما يطمح اليه مثل هذا القارئ هو ان يعطينا وصفاً مقتضباً للتجربة التي مر بها عند القراءة ، وهو امر عسير في جميع الظروف .

ولنتظر الآن في « أسطحة مدببة Pointed Roofs »
للكاتبة (دوروثي ريتشاردسون) (١) وهو الجزء الاول او
« الفصل » الاول من قصتها « الحج Pilgrimage » ذات الاثنى
عشر جزءاً (٢) . لقد تباينت الآراء في هذه القصة فرأى
بعض القراء انها لا تقرأ وانها لا تطاق ، بينما اطراها آخرون
فبالغوا في الاطراء . وسواء أكننا قادرين على ان نقرأها ام
غير قادرين ، فان مما لا بد من الاعتراف به هو ان لها « مكاناً
خاصاً » في تاريخ القصة في القرن العشرين ، فهي في بابها في مقام
الرائد . لقد تصدت (دوروثي) لعمل غاية في الصعوبة قد يفوق
من الوجهة الفنية ما كرّس (بروست) له نفسه : انها تتشابه
مع معاصرها الكاتب الفرنسي هذا في انها وضعت القارئ
داخل ذهن شخصية واحدة ، وبكل تصميم وتشبث بما ندبت
نفسها له ، سارت في هذا الطريق الوعر الى النهاية ، فكانت
« الفصول » الاثنا عشر مكرسة لسرد رحلة عقل (مريام
هندرسون) من المراهقة الى ان اصبحت نصفاً .
ويبدو لي هنا ان خير وسيلة لتبيان العلاقة بين القارئ

والقصة الوجدانية، هو ان استمد من تجربتي الخاصة التي مرت بها اثناء قراءتي للجزء الاول من قصة (دوروثي) وهو «اسطحة مدببة» . لقد قرأته اول مرة قبل عقدين من الزمان، فلم اجد في (مريام هندرسون) ومغامراتها العاطفية في تلك المدرسة الالمانية الداخلية التي التحقت بها لتعليم اللغة الانجليزية ، ما يثير اهتمامي . وكان هذا سبباً في عزوفي عن قراءة الاجزاء التالية فقد وقر في ذهني ان خطيئة (دوروثي ريتشاردسون) في كتابها كانت هي انها اختارت شخصية بليدة العقل .

وبعد عقدين من الزمان عدت الى قراءة « اسطحة مدببة » مرة ثانية لأجد انني ما زلت أراها غير ممتعة : فالمؤلفة تزجني في عالم تتناغى فيه الفتيات، وعليّ ان احمل نفسي الكثير حتى أستطيع ان اهضم محتويات كل صفحة، وراعني ان البطلة قاصرة التفكير فجته ليس فيها ما يبعث على الاهتمام . ولقد تخيلتها منذ الصفحات الاولى فتاة متكافئة الجد جامدة، في نحو الخمسة والعشرين ربيعاً ، قد حزمت أغراضها في صندوقها ثم توجهت لتتسلم أول عمل لها في مدرسة المانية في هانوفر . ومما قوى شعوري بانها فتاة في مثل هذا السن ، رغم بلوكها الصبياني ما ورد بعد الصفحات الخمسين الاولى حيث «جلست (مريام) جادة صارمة وثبتت عويناتها ثم امرت طالبات الفصل ان يبدأن بالقراءة» . وكان يصعب علي ان اصل بين (مريام) ذات العوينات وبين (مريام) التي تعرضها صفحات الكتاب دوماً علي انها فتاة متقلبة الأهواء : فهي مرة جادة متجهمة ومرة أخرى زئبقية متقلبة .

وبعد ان قرأت نحو مئة صفحة فيجأتني العبارة التالية :
« إنها لم تستطع ان تدلل من شقاوة هؤلاء الفتيات فهي لم تبلغ
الثامنة عشرة بعد » . يا لله ، أ (مريام) ذات العوينيات
الفكتورية لم تبلغ الثامنة عشرة ! (تبلغ الثامنة عشرة في
الصفحات الأولى من الجزء الثاني وهذه المناسبة تصنف شعرها
كالسيدات لأول مرة) . وهكذا وضح لي ان حكى على
على الجزء الاول كان خاطئاً بسبب ما تركته في نقبي العوينات
وصندوق الملابس ، ومظهر « الكبار الناضجين » الذي ألبسته
(مريام) نفسها .

لو كنت أقرأ قصة من القصص التقليدية لعرفت سن (مريام
هندرسون) منذ الصفحات الأولى ، ولأدركت عندها تماماً
ذاك المزاج الذي يستولي على الفتاة في اخريات سني المراهقة ،
ولأدركت ايضاً تلك المناغاة في الصفحات الأولى التي تذكرني
بقصص (لويزا ماي الكوت) (٣) ، وتلك البشوة التي يضيغ
بها المونولوج الداخلي في بعض الفقرات . ولكن هذا كله غاب
عن بالي لانني كنت أقرأ بباصرة غير مركزة ، والاكثر من
ذلك ، فان هذا الاكتشاف لم يرسخ في ذهني فوراً حتى بعد ان
عرفت ان (مريام) لم تبلغ الثامنة عشرة بعد ، انما رسخ
تدريجياً وتطلب تركيزاً بطيئاً مني . وعيدت الى صفحات
الكتاب اطالعها لاكتشف التجربة التي مرت بها ، فوقعت
على الحادث البالغ الأهمية الذي أجال الكتاب في طرفة عين ، من
برزية من الورق المطبوع لا قيمة لها الى كائن حي ، ومن كتاب

كنت امتصه عقلياً، فأجده مجهداً، الى كتاب مشحون بالاحساس والحياة . وقد حدث هذا عندما كنت اعيد قراءة بعض فقرات الكتاب في ضوء الصورة الجديدة التي ارتسمت (لمريام) في نفسي .

ان الحادث الذي بدل من رأيي في الكتاب هو ذلك الذي تكون فيه (مريام) مبتهجة تغني لنفسها مرحة لانها ستسافر الى « يوم ... يوم ... يوم ... ير .. نيا » (٤) ، ثم تندفع الى قاعة المدرسة لتجد راعي الكنيسة السويسري (لاهمان) يقف بالقرب من النافذة ، فيقول لها : « تبدو عليك السعادة يا آنسة » ، فتجيبه بلهجة قد الفناها منها . انها تحب الرجال ، ولكنهم يخيفونها ايضاً . وملابس راعي الكنيسة السوداء تبعث الطمأنينة في نفسها ، ولكنها تطفئ حماسها ومرحها ، ولهذا تنكر برقة انها مبتهجة . ويتحدث اليها راعي الكنيسة بهدوء ، وفي اثناء حديثه يعبر لها عن حبه للأبيات الانجليزية التي تقول :

« ان ما اريد هو

قطعة ارض صغيرة ، اتقن عزقها ،

وزوجة شابة مطيعة

وثروة ضخمة »

فتصورت (مريام) نفسها وكأنها تتطلع الى رجل شاحب اللون مكتس باللحم ، ذي عينين ضاحكتين ، ثم بدت لها حديقة ومزارع ، وثار تشتعل في موقد في بيت فيه امرأة شابة

باسمة تطوف به نشيطة راضية ... وعلى رأس هذا كله الخوري
(لاهمان) . عندها ثارت لأنها تصورت نفسها واحدة من
اولئك النسوة الصغيرات اللواتي يلين دعوة الرجال ليكن
نساء مطيعات . ورأت ان عليها ان تجعله يفهم انها لا تعترف
بوجود هذا الذي يسمى « امرأة طيبة » . وشعرت بنظراتها
تزداد تركيزاً فتحركت لتبتعد بها وب نفسها ، ولكن الخوري
يغير الموضوع فجأة :

« لم تلبسين العوينات ، يا آنسة ؟ »
وكان الصوت عامراً بالتوق العطوف .
فقالت وهي تستجمع اوراقها الموسيقية وتحس بالكلمات
وكأنها مطارق خفيفة تهوى على الوجه الشاحب
المكتنز الذي بدا جديداً عليها : « انني اشكو من
قصر بصر حاد » .

« يا لله ... اني لأعجب ان كانت العوينات لازمة حقاً ...
هل استطيع النظر فيها ؟
... فانا اعرف شيئاً عن العيون » .

فزعت (مريام) عويناتها المحكمة الوضع ووقفت واوراقها
الموسيقية في يدها ، تنتظر بقلق . لقد ذهب نصف
قدرتها البصرية مع العوينات ولم تعد تَرَ في القس سوى
كتلة من المعرفة متلفحة بالسواد ، وفي متناول يدها .
« اراك تضعينها دوماً ، فكم مضى عليك وانت على هذا
الحال ؟ يا للفتاة المسكينة ، لا بد انك قد قضيت

كل دراستك وانت بهاتين العينين المتعبتين ... دعيني
اراهما ... التفتي قليلا الى اليمين ... حسنا » .
ووقف بجانبها قريبا ضخما متأملا في نظرتها الغامضة .
« وعيناك حساسيتان يؤثر فيها الضوء ايضا . لقد كنت
شقراء وانت طفلة ، واكثر شقرة مما انت الآن ،
أليس كذلك يا آنسة ؟ »

وتردد صوت الآنسة الصغيرة (بفاف Pfaff) الباسم من
الباب الصغير يقول :

— عم صباحا يا سيدي الجوري .

عندها تراجع الجوري (لاهمان) .

هنا بدا لي الكتاب حافلا بالحياة ، ولم يكن مرده هذا الى
ما فيه من لحظات درامية رائعة او لهذا اللقاء بين فتاة انجليزية
مراهقة وقسيس سويسري فيه حنان الأب فحسب ، بل الى
هذا القبس من العاطفة ايضا الذي افلتت من بين الصفحات
وسرى في كياني . ترى ان سر عجيب أحدث كل هذا التغير
حتى اصبحت قادرا على ان أرى رأي العين (مريام) وغرفة
الديرس ، حتى نبرة القسيس اسمعها ، واجس بالالم يعتصر فؤادي
لما منيت به الفتاة من قسبر نظير ولشعورها بالجرح في مجلس
الرجال ؟ وعدت الى فقرات اخرى اتلها : ان مريام تبدولي
الآن كائنا حيا أحس بوجوده حتى لا يستطيع لمسه . والصفحات
التي بدت لي سابقا بليدة لا معنى لها استجاليت أمامي الآن
فائضة بالمتعة والحياة . وعدت الى الكتاب اقرأه من أول كلمة

منه ، واذا بي لا احس بالملل الذي احسست به اول مرة : ففي
صفحاته أجاسيس رقيقة تصور اللحظات التي عبرت بها البطلة .
وبما بدا لي سابقاً تافهاً لا قيمة له أصبح له الآن معنى : واذا
بي أحس بالشمس تغرب والعبا صفة تهب ، وأراني التجول في
شوارع هانوفر ، وأشعر بما طبعت عليه الانسة الصغيرة (بفاف)
واستمع الى الموسيقى في الامسيات ، وأشارك التلميذات
الصغيرات فزعجهن . ولقد احسست بكل هذا ، رغم ان ليس في
الكتاب قصة ، ورغم ان كل احداثه لا تعدو ان تكون احداثاً
عادية تقع في مدرسة للبنات ، كأن يغسلن شعورهن او يتحدثن
عن اصدقائهن الصبيان .

تري ما البسر في هذا التجول ؟ ان أدراكه لامر هام .
واخذت ابحت في ذاكرتي عن اثر القراءة الأولى فوجدت انني
قد بدأت بان اصطدمت مع « دوروثي ريتشاردسون » . لقد
أرادتني ان اشارك فتاة مراهقة في افكارها ، ولم اكن قادراً
علي ذلك لعجزني عن تبني « وجهة النظر » التي قدمتها لي ،
فهي زاوية رؤيا تتطلب من الترابط بيني وبين البطلة ، اكثر مما
استطيع . ومما لا شك فيه ان مشاركة القارىء لـ (دانيال
برينس) وقد خرج يتنزه مع ممثلة ؛ اسهل عليه من مشاركتي
لافكار فتاة انجليزية ، مراهقة متقلبة المزاج ، تعيش في مدرسة
المانية للبنات . ولكن الحادثة التي وقعت بين الفتاة والقسيس
« لاهمان » كانت المفتاح الذي كشف لي عن اسرار الكتاب ،
وعندما عدت الى الكتاب ادرسه بدقة اكتشفت انني قد

عبرت الى دنيا الكتاب وبدأت أعيش فيه عند اللقاء بين « مريام هندرسون » والقسيس ، فهذه الفتاة جعلتني احس به احساساً عميقاً ، وبه قرنت ذاتي ورأيت فيه صورة عني . وبينما كنت أرى هذا القسيس كما يبدو لعيني (مريام) ، اصبحت أنا القاريء قادراً فجأة ، على ان أحس بنفسي وقد وقفت امام هذه الفتاة الانجليزية الشقراء اسألها عن سبب ضعف بصرها . هنا يكن السر في هذا التحول فقد اصبحت كما قال (بروست) احس « وكأن الأحداث تحدث لي » ، وها هي (مريام) قد اصبحت الآن كائناً حقيقياً في نظري وظلت كذلك . وها انا اخيراً افهمها كما أرادتني (دوروثي ريتشاردسون) ان افهمها : فتاة انجليزية ، مصابة بقصر النظر ، انتقلت من لندن العائشة بعقلية العهد الفكتوري الى مدرسة في المانيا لتعيش فيها من شهر آذار الى تموز ، فتشعر بالغربة في البيئة الالمانية الجديدة وهي الى هذا فتاة متقلبة المزاج تنتقل من المرح والانتعاش الى السوداوية والانكماش ، ويشد بها الحنين الى موطنها بدافع من حساسية الفتاة المراهقة المرفهة ، وتتناهاها احساس متباينة في علاقاتها مع الفتيات في المدرسة ، اما شعورها تجاه الرجال فلم تجزم بعد بأمره . وبدا ان التأثير العام الذي خلفه هذا الكتاب فيّ ، مشفوعاً بالمشاعر التي اسهمت بها في قراءتي الثانية له ، قد قربتني من الواقع الذي سعت (دوروثي ريتشاردسون) الى خلقه .

تلك كانت تجربتي في قراءة هذه القصة، وهي "تجربة قارىء
عقد العزم على ان يصل الى لب ما يقرأ . ولم يبدُ لي ان
بالامكان وضع قاعدة عامة مستقاة من تجربتي هذه . وان كان
تراءى لي ان من الخير لي ان اسعى الى أخذ آراء من قرأوا
القصة . وقد لاحظت الى اي مدى كره بعض الطلاب الذكور
في ندوتي بجامعة (برنستون) محاولة (دوروثي ريتشاردسون)
زجهم ليشاركوا فتاة مراهقة افكارها . وعلى النقيض من ذلك
فان طالبة اشتركت في ندوتي بجامعة (نيويورك) وصفت لي عقل
(مريام) بأنه «اداة مرهفة حساسة» وافاضت في وصف الانفعال
الذي مرت به وهي تدرس البطلة متجسدة عليها من « فرجات
عقلها». وقالت لي قصصية الانجليزية مشهورة ان قراءة (دوروثي
ريتشاردسون) كانت من اغنى ما مرت به من تجارب في صباها.
ووصفت لي شاعرة اميركية كيف انها لم تقرأ الكتاب على انه
كلّ، بل قرأته لتكتشف تجارب (مريام) وعواطفها واحاسيسها،
وكيف تتطور من صفحة الى صفحة . ورأيت الكتاب في بيت
شاعرة اخرى فسألتهما السؤال ذاته ، فجاءني جوابها قاطعاً بأنها

وجدت في الكتاب « اجواء كثيفة الحدة » .
ولعل التعميم العام ، الذي نستطيع استخلاصه من هذا ،
ان مؤلف القصة ذات المونولوج الداخلي من امثال (دوروثي
ريتشاردسون) ينجح عندما يقيم القارئ ترابطاً او علاقة
بينه وبين عقل البطل الأوحى في القصة . والمشكلة في رأيي
هي ان اكثر القراء لا يجدون وحدة في الكتاب ولا يستطيعون
ادراك هذه الوحدة الا بقدر ان يستجمعوا كل الحقائق
المتناثرة . وهذا ما عناه (جوزيف فرنك) عندما قال
ان قصة تيار الوعي لا يمكن « قراءتها » بالمفهوم المعروف
للقراءة ، ولكن يمكن ان تعاد قراءتها : فقد أعادة قراءة
القصة ، ندرك منا يجري ثاماً ، مستفيدين من القراءة
الأولى للكتاب التي لم تكن الا ارضياداً لما فيه . ولكن تجربة
الشاعرتين اللتين ذكرناهما آنفاً ، تشد عن هذا ، فقد قرأت
الكتاب دون حاجة الى قراءته مرة ثانية . وتفسير هذا في
رأيي ان الشاعرتين لم تكونا بحاجة الى متابعة تجربة (مريام) :
فالشاعر قد يستطيع تركيز همه في زهرة او شجرة او طائر
او سحابة ، فيكتشف في كل منها جمالاً ، ويرى في كل قنبراً
وحدة تامة بذاتها . ولو حدث قاصتخدمت المخازن التي اطلقتها
على القصة ذات تيار الوعي لقلت : ان الشاعر يستطيع ان
يطفو على سطح تيار الوعي ، فلا يرى في التيار الا ما فيه في
تلك اللحظة ، دون ان يشعر بحاجة الى ان يرتد ببصره الى
الخلف . ليرى ما مر به او ليعرف اي اتجاه يسلكه التيار .

لم تقدم لنا (دوروثي ريتشاردسون) نظريات توضح لنا طريقتهما في التأليف ، ولكن العمل نفسه كاف ليدل عليها ولقد عبرت الكاتبة في اخدى مقابلاتها عن عدم رضاها عن التسمية التي اضطلع عليها النقاد وهي « تيار الوعي » ، مؤكدة « ان هذه التسمية » من بين كل التسميات التي وضعت لسد حاجات النقد الادبي في هذا الميدان ، تتسم بالخفاقة المطلقة ، ثم اخذت تشرح مفهومها لفكرة تدفق التجربة ، فكانت في شرحها تكاد تصف محاولتها التي قامت بها لنقل ما يدور في ذهن (مريام هندرسون) :

« قد يكون العقل وقد يصبح اي شيء : من كينس فملوء بالخرق الى مرستان (مستشفى مجانين) . وقد يكون دائم التارجح او خثيث التركيز . ولكن محوره ، او النقطة المضيئة فيه (او شبه ما شئت من الالهام ، فالاسماء لا تهتم) تكبر بدرجات متفاوتة مستمرة منذ الولادة الى البلوغ ، ولكنها تبقى مستقرة ثابتة بغدد هذا ، متكاملة مدى الحياة . »

وقصة (دوروثي ريتشاردسون) تدور حول سلسلة من « النقاط المضيئة » - او ما اسمتها الشاعرة « بالاجواء الكثيفة الحدة » - ولكن (مريام هندرسون) تبقى اكثر الوقت « المحور المركزي » . ويجب الا يعمينا تعاطفنا مع (مريام) عن ادراك العيوب في القصة : فنحن نحس احياناً اننا سجناء داخل دماغ امرأة لا شخصية واضحة لها ، عاطفية في كثير من الأحيان ، مشاكسة ، اقرب الى ان تكون كسيحة الخيال ولكن لها في بعض الاحيان ومضات ذهنية رائعة تغطي على ما في كثير من الصفحات من عيوب . وفي الاجزاء الاخيرة من هذه القصة نرى اسلوب (دوروثي ريتشاردسون) الأدبي وقد اخذ يتحسن ، ورغم هذا فان هناك كثيراً من الصفحات القاحلة تحيط « بالاجواء الكثيفة الحدة » . وعلى كل حال فان الكاتبة قد شقت طريقاً جديداً بل وعبدته ايضاً ، وتركت أثراً لا يمكن انكاره .

وعندما جمعت (دوروثي ريتشاردسون) الاثني عشر جزءاً لقصتها « الحج » في اربعة أجزاء سنة ١٩٣٨ ، كتبت مقدمة تبدو مبتورة . وقد ذكرت في هذه المقدمة انها عندما بدأت الكتابة عام ١٩١١ كانت مترددة بين ان تختار الطريقة الواقعية كما يمثلها (بالزاك) ومعاصرها (آرنولد بينت) (٥) وبين اولئك الرجال الذين يكتبون قصص نقد ساخرة . وأخيراً قررت ان تكتب « قصة نسائية موازية مساوية لواقعية الرجال السائدة آنذاك » ولكنها عندما بدأت الكتابة احست بوجود

« عنصر غريب في شكل واقع مفتعل مقصد يشق طريقه لأول مرة » . اما هذا « الواقع المفتعل المقصود » فقدتكشف عن مئة وجه « يدعو كل واحد منها الوجوه الاخرى الى نقضه » عندما يقع في المنطقة التي يمكن التعبير عما يقع فيها . وقد اعترفت بأن (هنري جيمس) قد علمها كيف تستبد بانتباه القارئ ، فتجعله يرقب دوما صراع القوى الانسانية كما تبدو في عيني مراقب واحد . وفي رأيها ان « جوتيه » قد عرف القصة الوجدانية منذ زمن طويل فتقول :

« لقد كتب (جوتيه) يقول : ان القصة يجب ان تصور التأملات والاحداث ، اما المسرحية فتصور الشخصية والحركة . ويجب ان تسير الاحداث في القصة بطيئة ، وان تكون افكار البطل هي المسكة بتطور القصة ككل ، مستخدماً الكاتب في هذا حيلة من الحيل » . لعل هذا الرأي الذي أوردته (دوروثي ريتشاردسون) في مقدمتها لهذه الطبعة هو كلمتها الاخيرة في الموضوع ، ونحن نجد ايضاً هذا الرأي نفسه في الجزء العاشر من قصتها ، حيث تتحدث عن المؤلفين « الذين يرنح الرضى اعطافهم ويبدون في كتاباتهم وكأنهم عالمون بكل شيء » . وتدعي ان هذا القول ينطبق على طريقة تناول (هنري جيمس) و (كونراد) (٦) لموضوعاتها ، وهي ترى ان (ه. ج. ويلز) « اكثر ادراكاً منها » ولكنها تضيف بان « كل كتبه ليست الا استغلالاً وتسخييراً بارعاً للأفكار » . وتضيف قائلة : « ان

عيب كل القصص هو ما املته . ان كتب هؤلاء المؤلفين
الرجال تسير على وتيرة واحدة فتقرع الرأس بصخبها وضجيجها ،
وكأنها قطار من قطارات لندن .

ونحن اذا فسرنا رأي (دوروثي ريتشاردسون) هذا ،
فان ما امله كتاب القصة في رأيها هو مناطق كاملة من
الاحاسيس في الانسان ، وحالات الاستغراق في الهواجس
والاحلام ، هذا بالاضافة الى التجربة الحسية الحادة العنيفة . ولقد
ارادت الكاتبة من وراء جعل البظلة متقلبة المزاج والاهواء ،
ان تزيد في كثافة ادراكنا للحقيقة . ومن خلال تراوح (مريام)
بين صفات اصيلة واخرى عارضة ، تبدو لنا شخصية جليلة
واضحة ، بل لعلنا نستطيع ان نقول انها تبدو لنا شخصية
ذات ثلاثة ابعاد ، على شرط ان نكون قادرين على متابعتها
وتحملها رغم ما في شخصيتها احيانا من املان لا يمكن تجنبه ،
وعلى شرط ان نكون قادرين على ان نشاركها احساسها ونحن
نتابع افكارها .

ملاحظات

١ - Dorothy Richardson (١٨٧٣ - ١٩٥٧) :
تزوجت الفنان (ألان أودل) . وليست قصتها الا تيار
وعبي شخصية واحدة .

٢ - الأثنا عشر جزءاً هي :

Pointed Roofs (1915) , Backwater (1916) ,
Honeycomb (1917) , The Tunnel (1919) , Inte-
rim (1919) , Deadlock (1921) , Revolving Lights
(1923) , The Trap (1925) , Oberland (1927) ,
Dawn's Left Hand (1931) , Clear Horizon (1935) ,
Dimple Hill (1938) .

٣ - Louisa May Alcott (١٨٢٢ - ١٨٨٨) :
الكاتبة القصصية الامريكية . تعلمت على يدي (امرسون)
وتأثرت به ، عملت مدرسة وممرضة اثناء الحرب الاهلية .
اشتهرت بقصتها « نساء صغيرات » (١٨٦٩) التي
كتبتها للاطفال .

٤ — Pomerania :

منطقة المانية سابقاً ، وهي منطقة بحرية في بروسيا تقع على شاطئ بحر البلطيك الجنوبي .

٥ — Arnold Bennett (١٨٧٦ - ١٩٣١) :

كاتب القصص والمسرحيات الانجليزي .

٦ — Joseph Conrad (١٨٥٧ - ١٩٢٤) :

كاتب قصص باللغة الانجليزية من اصل بولندي . خسر ابوه املاكه لاتهامه بالاشتراك في الحركة الوطنية السرية ضد الروس حكام بولنده آنذاك . نشأ الابن يحب البحار فعمل ملاحاً . وحياته حافلة بالمغامرات والطرائف .

الفصل السابع

مدى الباصرة العقلية

وقع نشر قصة « عولس » عام ١٩٢٢ وقع الصاعقة علي
عالم الادب ، بل لقد كان هذا الوقع اصخب ضجة من وقع قصة
« مدام بوفاري Madame Bovary » (١) عندما نشرت قبل
« عولس » بثلاثة ارباع القرن . وكما فعل (غوستاف فلوبير)
فان (جيمس جويس) قد انتج اثراً فنياً قيماً ، كرس له نفسه
لسنوات ، بتمكن من الصناعة الادبية الثرة التي تفوق تمكن
الكثير من أساتذته في هذا الباب . وكمدام بوفاري كان القصد
من (عولس) ان يدهش العالم – وليس هناك كبير شك في الاثر
الذي خلفته هذه التحفة الفنية في جيل كامل من الكتاب .
واذا كان فلوبير قد ضمن كتابه حنقه الباطني على البورجوازية ،
فان كتاب (جويس) كان عملاً ثانياً من أرلنده التي ترسل
بإنائها الكتاب الى المنافي (كما اصر على قول ذلك جويس في
تهجم من تهجمات) .

و (جويس) شبيه ببطله (ديدالوس) (٢) ، فهو الكاتب
الذي طبقت شهرته أوروبا وحكم على نفسه بالنفي من وطنه ،

واستعان في منفاه بالصمت والوحدة والذكاء ليبدع عملاً أدبياً
يضل المرء فيه كما يضل في متاهة (ديدالوس) الأسطوري ،
وهو عمل أدبي يعتمد على نظريات في علم الجمال وجدت طريقها
إلى ذهن الكاتب في شبابه . و (جويس) سيد الكلمة بلا
منازع ، قد نجح في تصوير جو ذهن أكثر من أي كاتب آخر ،
فهذا الكاتب الماهر المبدع ، الذي استطاع أن يخلق عملاً أدبياً
مثل هذا ، لا يعنيه أن يقتحم متاهة الوعي . ونجد أن الانعطاف
الباطني عند (جويس) قد وصل إلى أعماق التجربة الفكرية ،
وبهذا حق له أن يسمى سيد القصة النفسية الحديثة بلا منازع .

يبدأ (أدوار دوجاردان) كتابه «أشجار الغار المقطوعة»
بالإشارة الى الزمن بطريقته الغريبة المتعثرة .

« وهكذا فان الزمان والمكان يلتقيان : انها (الان)
والا (هنا) ، الساعة التي تدق الآن ، والحياة المحيطة
بي كلها . ان الزمان والمكان هنا هما امسية في شهر
نيسان بباريس .. »

وفي « عولس » نجد (ستيفن ديدالوس) ، وهو يعد
نفسه لنقاش عقلي يدور حول شكسبير ، وذلك في المشهد الذي
يجرى في المكتبة ، تدور في ذهنه هذه الخاطرة : تمسك (بالآن)
و (الهنا) الذين عبرهما يستحيل كل مستقبل الى ماضي « وهذه
الخاطرة تعيد الى الازهان قول (بيرجسون) : « ان سير
الماضي غير مرئي ولكنه يقرض في المستقبل » . والفرق هنا
بين (ديدالوس) و (بيرجسون) ان (ديدالوس) قد عكس
الفكرة وبهذا شدد على أهمية الحاضر .

لقد وضع (جيمس) همه في « عولس » بان يمسك باللحظة
الآنية في مكانها ، هذه اللحظة التي تتحول ماضياً بمجرد ان

تتلفظها او نحس بها . والملحمة الحديثة كما تصورهما (جيمس جويس) في البدء قصة قصيرة في كتابه « اهل دبلن Dablinere » ومع انه اطال فيها بما يفوق اي شيء آخر في ذلك الكتاب من القصص القصيرة ، فانه بقي محافظاً على تصويره الاول للملحمة ، وهي التعبير عن لحظة الزمان الكلي ، ففي « عولس » نجده يبعث الى الوجود حياة مدينة بكاملها في فترة زمنية محددة بثنائي عشرة ساعة تبدأ من صباح ١٦ حزيران - يونيو - ١٩٠٤ الى الصباح الباكر من اليوم التالي . وكان (جويس) بعمله هذا انما يخلد هذا اليوم في تاريخ الزمان ، فتصبح الثنائي عشرة ساعة زمناً خالداً في كل القرون ، بل زمناً باقياً في الخلود نفسه الذي يبدع الكاتب تصويره لنا في كتابه « صورة الفنان في شبابه » : انه بهذا انما يخلق عالماً صغيراً داخل هذا الكون الواسع ، فكأنه يلتقط ذرة من الرمل من هذا الزمان الازلي ، وهذه الذرة لا تبلغ ان تكون من اصغر الجزيئات . فلنستمع الى (ديدالوس) في « صورة الفنان » :

« ما اكثر ما شاهدت الرمل على الشاطئ ، فهل تذكر دقة ذرات الرمل ! وكم عدد الذرات الدقيقة التي تملأ كف صبي صغيرات في لعبه ! تصور بعد هذا جبلاً من الرمل ارتفاعه مليون ميل ، يمتد من الارض الى قبة السماء ، وعرضه كذلك ممتد اقصى امتداد وسمكه مثلها ، وتصور ان عدد هذه الذرات قد ازداد بعدد اوراق الشجر في الغابات ، وبعدد قطرات الماء في

المحيط العظيم ، والريش على الطيور ، وفلوس السمك ،
وشعر الحيوانات ، والذرات في الفضاء المترامي ، ثم
تصور ان طيراً صغيراً يأتي بعد كل مليون من السنين
الى هذا الجبل ليلتقط بمنقاره ذرة دقيقة من هذا الرمل .
ترى كم من ملايين من السنين ستمضي قبل ان يستطيع
نقله كله ! ومع هذا لا يمكن القول ، في نهاية تلك
الحقبة الزمنية الهائلة ، بأن خطوة واحدة فقط من
الازلية قد انتهت ، فالازلية لا تكاد تكون قد بدأت
بعد انقضاء كل تلك البليونات والتريليونات من السنين .

هل من عجب بعد هذا ان يكون (جويس) ، الفنان
الشاب المتخبط في كابوس الزمن ذاك ، الزمان غير المتناهي ،
قد حاول ان ينتزع يوماً واحداً منه ثم يحكم الاغلاق عليه
داخل وعاء من الكلمات ؟

هذا هو الاطار الذي يدور فيه موضوعه بما فيه من عظمة
طاغية . ان تجربته الاختبارية هذه تتعدى كثيراً المراحل
الاولى للقصة الوجدانية . لقد قيد كل من (بروست) و(دوروثي
ريتشاردسون) نفسه بنقل وعي فرد واحد ، اما (جويس)
فقد استطاع ان يتعداهما كثيراً وان يحتجز ويأسر بقفزة
واحدة ، جو العقل . انه لم يقنع بأن يصنع صنيعها فيسير مع
البطل من جزء في الكتاب الى جزء آخر ، بل اخذ ينسج
بالإضافة الى هذا وعين آخرين يسيران موازيين لوعي الشاب

(ستيفن ديدالوس) . ويزيد على هذا كله بان يرينا في لحات سريعة ما يحول في اذهان عدد عديد من أهل دبلن مثل الأب (كوني الكلونغوري) الذي صار صديقاً لديدالوس قبل سنين ، والآنسة (دن) الطابعة على الآلة الكاتبة التي تراسل مع (بلوم) رغم انها لم يلتقيا ابداً ، والسيد (باتريك الويسيوس ديجنام) الذي دفن والده ذاك الصباح . من هذا ترى اننا هنا مع عدد من الشخصيات نستمع اليها ونمسك بأفكارها المناسبة ، ولكن كما تبدو في أعين آخرين في الغالب ، وبخاصة كما تبدو في الباصرة العقلية لدى (ستيفن ديدالوس) او (ليوبولد بلوم) .

وفي الفصل الكثير المناظر الذي يصور فيه (جويس) منظراً عاماً شاملاً لدبلن يملأه بأحداث عديدة ، واثاس ، وأفكار ، فاننا نصبح العين المشتركة الجماعية لكل الشخصيات ، وقد استعان (جويس) على هذا بطريقة اخذ يقلدها الكتاب من بعده ، وذلك بان ربط بين المناظر كلها فجعلها تدور حول موكب نائب الملك في اختراقه لشوارع المدينة ، ورنين فولاذه . ان هذا كله يحدث وقد التفتت كل الشخصيات لترقب العربية في سيرها . اننا هنا في (دبلن) ، فيها كلها ، ولكننا نعود دوماً الى افكار كل من (ديدالوس) و (بلوم) لنرى ما ينعكس في ذهنيها . في هذا الكتاب المدهش اذن اشياء اكثر من تيار الوعي : فيه الاطار الهومري (نسبة الى هومر) والجد في الهزل ، واحداث ١٦ حيزران كما وقعت (وقد بقي هذا اليوم خالداً في مذكذات جويس الخاصة لا يعلو عليه غير يوم

اكتشافه لشخصية بلوم) . ويبدأ اليوم بجنائزته وينتهي بولادة ،
والماضي يتلاشى في الحاضر والمستقبل يتلاشى في الحاضر ،
والحاضر والمستقبل معاً يصبحان ماضياً . وهذا (ديدالوس)
في المكتبة يحاول ان يكشف عن ذكائه وحذلقته بان يشرح
لنا كيف ان الفنان يغزل صورته في الزمن ثم يحل خيوطها .
وبهذا قد يكون الماضي والحاضر سيلا متدفقا ابدياً ، ولكن
من الممكن ان نجد نقطة مستمرة نرجع اليها دوماً :

« كما ان شامة ثديي الايمن هي حيث كانت يوم ولدت ، مع
ان كل جسدي قد نسج من طينة جديدة وقتاً بعد
وقت ، فكذلك تطل صورة الابن الميت عبر شبح
الاب القلق . وفي اللحظة التي تنطلق فيها الخيلة بعنف
حيث يكون العقل ، على حد قول الشاعر شيللي ،
فحمة خامدة فان ماكنته هو ما انا عليه ، وما قد
اصير اليه على وجه الاحتمال . وهكذا فلربما رأيت في
المستقبل ، الذي هو شقيق الماضي ، نفسي جالساً كما
افعل الآن ولكن بواسطة انعكاس لما سأصير اليه . »

في الصفحة الاولى من « عولس » نلتقي (بستيفن ديد
الوس) ، وفي الصفحة الثالثة منه نلج الى عقله لأول مرة ،
لنكتشف المحور الذي يدور عليه وعيه باقصى قوته ، في ذاك
اليوم المشهور في (دبلن) . وهذا (باك مليغان) يقربنا منه
درجة درجة . انه ينظر الى البحر فيدعوه بانه « ام رقيقة
تابشة شعرها » وكذلك يسميه « امنا اللطيفة العظيمة » ثم « امنا
الجبارة » . لقد اصاب الموضوع في الصميم . ويرد (هاليغان)
« عينيه الباحثين ادق البحث » عن البحر الى وجه (ستيفن)
ليوبخه ويعنفه لانه لم يستطع ان يجثو امام سرير امه المحتضرة
ويصلي من اجلها ؛ وهنا تنطلق افكار (ستيفن) متعلنة ما
الذي سيتدفق الى محور وعيه وتفكيره وينطلق منه من اول
الى خاتمه :

« وضع (ستيفن) راحته على حاجبه ، بينما كان مرفقه
يستند الى صخرة الغرانيت المتشعبة ، وحلق في الطرف
المهترىء لكم سترته السوداء اللامعة . كان الألم ، الألم
الذي لم يكن بعد ألم الحب ، يعتصر فؤاده . لقد

عادته بصمت في احد احلامه بعد وفاتها ، وقد فاحت
من جسدها المتحلل في اكفانها الفضفاضة البنية رائحة
الشمع وخشب البقم ، اما انفاسها التي تهاوت عليه ،
الانفاس الخرساء المؤنبة ، فقد راوحتها رائحة الرفات.
الرطب . ورأى عبر خروق كفه البحر الذي دعاه
الصوت العريض بجانبه وهلل له مرحباً باسم : الام
العظمى الرقيقة . ورأى الحلقة التي يؤلفها الخليج مع
الأفق تحصر كتلة سائلة خضراء جامدة . كما رأى (في
مخيلته) طاسة الصيني البيضاء التي كانت بجانب سريرها
عندما حضرته الوفاة ، وهي تحتوي على سائل صفراء
الاخضر المترهل الذي انتزعته من كبدها المقروحة في
نوبات التقيؤ الصارخ الألم .

ان هذا الشعور بالاثم ينكد عليه حياته ، ويأكل من قلبه.
ويبقى ملازماً له طيلة اليوم ، انه « تأنيب الضمير » . وكلمة
« المقروحة » التي مرت في ذهنه ستتكرر فتدل على الفساد
والتحلل والتعفن بالتدريج . مضى عامان على اعلان (ستيفن)
في يومياته الموجودة في آخر كتابه « صورة الفنان في شبابه »
بانه عازم على « ان اصهر في نار روحي ضمير جنسي الذي
لم يخلق » . انه لم يفعل ذلك بعد ولكنه سيفعله . لقد عاش
في باريس وجاع وهو طالب طب . وذاكرياته عن تلك الايام
تختلط بذاكرياته قبل دراسته للطب في خواطره الحائلة صباح
هذا اليوم من شهر حزيران في (دبلن) :

« القبعة التي كنت البسها في الحي اللاتيني . يا الله ! علينا
ان نبدو كما يتطلب الدور منا . أريد قفازاً لونه احمر
داكن . لقد كنت تلميذاً ، اليس كذلك ؟ وماذا
كنت تدرس بحق الشيطان ! طبيعة وكيمياء وعلم
الاشياء (٣) ... اها » .

لقد عاد مسرعاً الى (دبلن) على اثر برقية ليجد امه على
فراش الموت . وما هو شعوره بالاثم يخيم على حياته وينكد
عليه فيصبح كابوساً واوهاماً . والصلاة التي رفض ان يصليها
لأمه تفرغ دماغه دوماً :

« ان عينيها الزجاجيتين تحملقان في من عالم الموت لتبرز
روحي وتظهرها . انها مركزتان عليّ وحدي . وضوء
الشعلة الشاحب يضيء معالم احتضارها ، الضوء
الشاحب على الوجه الممذب . وكان تنفسها الاجش
المسموع يتحشرج فيه الرعب ، بينما ركع الجميع
يصلون ، عيناها مسطّتان عليّ لاجباري على الركوع .
« جمهور طاهر من المعترفين يحيط بك : وجوقة من
المبتهجين ينادون باسمك ، ايتها العذراء ،
ايها الغول ! يا ماضع الجثث !
لا ، يا امي . دعيني اعش » .

(وستيفن) هذا نفسه هو الشاعر الذكي المتعجرف المتحذلق
الذي يصطاد الصور من كل مجالات الادب وهو الذي لا بد ان

يبدع شيئاً جديداً ويخلط الجدل بالهزل في أدبه ، وهو الذي
تستطيع عبقريته ان تصوغ في عبارة كل ما في افق رجب من
اشارات ورموز . اما عقله فأداة عدوانية لا بد ان يستخدمها
في مبادأة الآخرين . وهو بكل تأكيد انسان يحبه كل من
يقابله ، انسان ذو احساس سيال ومواقف وآراء شائكة
تهجمية مع اما مناظراته للآخرين فهي نذير بهجوم عقلي يشنه فيقول
لنفسه : « استل تعريفاتك التي هي خناجر » . ثم لا يلبث
ان يطعن بالاصطلاحات والكلمات .

— قال (ستيفن) ان التاريخ كابوس اعمل على التخلص منه .
وارتفعت اصوات الصبيان من الملعب ، وتردد صوت
الصفارة : جول « هدف »

تري ماذا يحدث لو صوب اليك ذاك الكابوس رفسة
من الخلف ؟

— وقال مستر (ديسي) ان طرق الخالق تختلف عن
طرقنا ، وكل التاريخ انما يسير نحو هدف عظيم واحد
هو الكشف عن الله . فلوح (ستيفن) بايهامه باتجاه
الشباك قائلاً :
ذاك هو الله .

مرحى ! آي ! مرحى !
وسأل مستر (ديسي) : ماذا قلت ؟
فأجاب (ستيفن) هازأ كتفيه : تلك صيحة
في الشارع .

موقد بين لنا (أ . م . كلين) (٤) بياناً باهراً ان ظلا من

(فيكو) يبدو في هذا الحديث . فليس الصوت الآتي من الشارع إلا رمزاً آخر للرعد الذي يرد في اساطير « عصر الآلهة Age of Gods » (٥) انها تلك الصرخة التي ترد في الملاحم وقد امسك بها في لحظة باعثة للانفعال العاطفي . اما بالنسبة اليها فان هذا الصوت ، في عقل (ستيفن) ، يدل على (جيمس جويس) العميق الاحساس بالاصوات بسبب قصر نظره . ان (دبلن) كلها عند (جويس) تضج شوارعها بالاصوات والصراخ ، وهي تذكره دوماً بذاك العقاب الظالم الذي ناله في الماضي في (كلونغوز) . انه لا يستطيع ان ينسى هذا العقاب . وتختلط هذه الصورة في ذهن (ستيفن) المشوش بشعوره بالاثم نحو امه المتوفاة ، وبمواضيع اخرى متناثرة يختلط فيها الجمال بالقبح لبيان التمايز ، وتختلط هذه كلها مع احداث آنية غابرة ، تعين على تذكر ما كان قد حدث في الماضي .

ويذهب (ديدالوس) الى مكتب الجريدة ليحضر رسالة كتبها رئيسه ويضع المحرر يده على كتفه :

« وقال له اريد منك ان تكتب لي شيئاً ... شيئاً :

فيه لسع وهجاء .

انك تستطيع ذلك ، واني لأرى ذلك في وجهك ... »

عندها تشور في ذهن (ديدالوس) الذكريات ، فعبارة

المحرر « اني لأرى ذلك في وجهك ... » هي قطعة من ماضيه

تعيده ثانية الى (كلية كلونغوز وود) (٦) . وعندها تخطر

في ذهنه الخاطرة التالية :

« اني لأرى ذلك في وجهك ، واره في عينيك ، ايها الصغير الكسول البليد ، يا مدبر المكائد » .

وقد يدهش القارئ لقصة « عولس » ويتساءل : لم بدرت (لستيفن) هذه الخاطرة ، ولكنه لو كان قد قرأ قصة « صورة الفنان في شبابه » لعرف : ففيها نقرأ ان (الاب دولان) المشرف على الدراسة قد عاقب (ستيفن) ظلماً وقال له : « لقد ضبطتك يا ديدالوس ، ايها الكسول الصغير يا مدبر المكائد . اني لأرى الكيد في وجهك ... » .

وبعد عدد من الصفحات في « عولس » نجد (ستيفن) في المكتبة يصبو طعناته هنا وهناك باصطلاحاته الماضية المستنونة كالحناجر : « ان الرجولة البهيمية الحرونة هي ماهية كل الجياد ... الله : ضجة في الشارع : مشائي (نسبة الى مدرسة المشائين الفلسفية) اصيل . الفراغ : ما يجب عليك ان تراه ... » ونجد ان عبارة « لسعات الضمير » تتردد في واعيه مرة ثانية . ويخال نفسه متغيراً ، دائم التغير ، ويتساءل فيما اذا كانت ذاكرته ما زالت قادرة على ان ترده الانسان الذي كان عليه قبلاً ، عندما « اصبح انساناً غير ما انا هو الآن » . ويتذكر ايام الدراسة ومع الذكرى تمر في ذهنه خاطرة « انا الذي اتمت وصليت وصمت » ، وتعود به الذاكرة مرة ثانية الى ايامه في (كلونغوز) وكيف انه كان « طفلاً انقذه (كوني) من لسعات العصا » . وفي هذا القول اشارة الى (الاب كوني) رئيس الكلية ، الذي اكد له انه لن يعاقب مرة اخرى دون

حق . ان تلك الاشارات الى ذلك الحادث في قصة « صورة الفنان » تصبح ، على الرغم من كونها مقتضبة وعابرة ، حدثاً تخيلياً هاماً في واقعة بيت الدعارة بعد ثلاثمائة صفحة . فنحن نجد (ستيفن) يشعل عود كبريت ، ولكن يبدو عليه أنه قد افترط في الشرب فعجز عن اشعال سيجارته ، ونستنتج هذا من قول (لينش) له : « لو قربت عود الكبريت لاستطعت ان تشعل السيجارة » . فيقرب (ستيفن) عود الكبريت من عينه ويقول او يفكر بما يلي :

« انها كعين الوشق (٧) . لا بد من شراء عوينات ، لقد كسرتها امس ... قبل ستة عشر عاماً . مسافة . ان كل ما تراه العين يبدو مسطحاً منبسطاً . (ويبعد عود الكبريت فينطفئ) . العقل يفكر . قريب : بعيد . لا سبيل الى الفكك من اشكال المرثيات ... »

ها هي مدرسة (كلونغوز) والعوينات المكسورة تعود الى ذهن (ستيفن) ثانية ، وتكر الى ذهنه الذكريات متداخلة حادة ، يزيد من حدتها سلسلة من الافكار المتداخلة صادرة مباشرة عن مؤثرات خارجية . وتسقط السيجارة من بين اصابع (ستيفن) ويمد يده الى للبقية (زوي ZOE) ، فتتسول يده وتعرض عليه ان تقرأ كفه . وبينما تكون الفتاة تنظر في كفه يسمعها (ستيفن) تقول له او يتخيلها تقول له : « اني لأرى ذلك في وجهك وفي العينين كذلك » .

وفي تلك اللحظة يصفع (لينش) الفتاة (كيتي) مرتين .
وهنا أيضاً نجد إن دماغ (ستيفن) يسجل كلمات تداعت في
عقله او لعله سمعها فعلاً : « كذلك ... لعبة الكرة بالعصا » .
ان كفه لللدودة وارتباط هذه الحركة بصوت الصفعة يبعث
في مخيلته صوراً متتالية يعبر عنها (جويس) (كما عبر عن كل
أحداث هذه الواقعة) بخليط من الكلام والفكر والارشادات
المسرحية وكأنه يكتب مسرحية او سيناريو لفيلم . خذ مثلاً
على ذلك :

« يسمع صوت فرقة قوية مرتين ، وتنفتح خشبة البيان
الآوتوماتيكي ويطل رأس مستدير صغير اصلع من
عفريت اللعبة ، انه رأس (الاب دولان)

الاب دولان

هل من ولد يحب ان يجلد؟ وهل من ولد كسر عويناته؟
انت ايها الكسول البليد الصغير ، يا مدبر المكائد .
اني لارى ذلك في عينيك .
(ويطل رأس (دون جون كوني) من وراء خشبة البيان
الآوتوماتيكي رقيقاً رحيماً موبخاً .)

دون جون كوني

(مهلاً ايها (الاب دولان) ! مهلاً . اني لعلي يقين بان
(ستيفن) ولد ممتاز . »

لا احد يستطيع ان يدرك المعنى التام لهذا الوهم اذ كان

في ذهن (ستيفن) الثمل الا اولئك الذين قرأوا « قصة الفنان في شبابه » . ولقد كانت عبارة « اني لارى ذلك في وجهك » وصوت الضربتين عندما صفع (لينش) الفتاة (كيتي) هما الذان اثارا ذكريات الماضي . ونعود الان الى (كلية كلونغوز وود) ، عندما كان (ستيفن) (ديدالوس) في « صورة الفنان » ، ولدا صغير السن ضعيف البصر ، وقد كسر عويناته عندما كان يركض في الطريق المهد لسباق المتبارين . ويدخل العريف المسؤول عن الدروس غرفة الفصل فيجد (ستيفن) لا يعمل شيئاً :

— لماذا لا يكتب هذا الصبي ، ايها (الاب ارثال) ؟

— فقال (الاب ارثال) : كسر عويناته ولهذا اعفيته من الواجب .

— فقال عريف الدروس : وكيف كسر عويناته ؟ ما

ما هذا الذي اسمعه ؟ ما هذا ؟

— ما اسمك ؟

— ديدالوس ، يا سيدي .

— كفاك تلاعباً ، يا (ديدالوس) ، ايها الصغير الكسول

يا مدبر المكائد .

اني لأرى الكيد في وجهك . ترى اين كسرت عويناتك ؟

فتعثر (ستيفن) في وسط الفصل وقد اعماه الخوف

والاستعجال .

فأعاد عريف الدروس سؤاله : اين كسرت عويناتك ؟

— في درب (سندر). فصاح العريف : هاي... هاي !
انني اعرف هذه الحيلة .

فرقع (ستيفن) عينيه مندهشاً ورأى للحظة عابرة
وجه (الاب دولان) الذي تجاوز الشباب ، ورأسه
الاصلع بشعراته البيض والشعر القصير كالزغب على
العارضين، واطار عويناته الفولاذي وخلفها رأى عينيه
اللتين لا لون لهما تنظران اليه . ترى لماذا قال انها
حيلة يعرفها !

— وصرخ فيه عريف الدروس : ايها الصغير البليد
المتعطل ! كسرت عويناتي !

تلك حيلة قديمة للطلاب اعرفها ! افتح يدك حالا !

وعلى كل فمن الغريب ان تقع على تداعيات اخرى في
تخييلات (ستيفن) في واقعة بيت الدعارة لا تحملنا توا الى
كتاب معروف في متناول يد القراء مثل « صورة الفنان » ،
بل تنقلنا الى قطعة من كتابات (جويس) الاولى عنوانها
« ستيفن بطلا Stephen Hero » التي لم يفكر (جويس) ابداً
في نشرها . وفي تلك القطعة يقول (ستيفن) لأمه :

— أمن المستحب ان تذهبي وتبحثي في شأني من وراء
ظهري . أليس لك من نفسك ومن فهمك لما هو
صواب وحق ما يرشدك بدلا من الذهاب الى قسيس
شبيه بعفريت السفط (لعبة للاطفال عبارة عن علبة

إذا فتحت يندفع منها رأس ساخر (لتطلي منه
الارشاد ؟

في هذه القطعة اذن نجد تفسيراً لاندفاع « الاب دولان
عفريت العلبة » من البيان الاوتوماتيكي . واذا فحطنا كل
العناصر ، التي امتزجت في ذهن (ستيفن) وجدنا ان الكنيسة
الام قد اختلطت بالام التي تجدها (ستيفن) وعلى فراش
الموت ، وبالاتم الذي يحس به ولا يستطيع الفكاه منه .
وتختلط بهذا كله ايضاً صورة (الاب دولان) ، برأسه المستدير
الاصلع كعفريت العلبة ، الذي عاقب ولداً بريئاً قصير النظر
في (كلونغوز) قبل سنوات طويلة . وتختلط ايضاً بسنوات
طويلة قضاها (ستيفن) في صراع مع ايمانه الذي اخذ
يضعف .

تلك هي زخارف ومقومات تجربة ماضية استخدمها
(ستيفن) في تخيله الثمل ، اثناء واقعة تافهة ، في احد بيوت
الفجور في (دبلن) .

وتيار الوعي عند (ليوبولد بلوم) يختلف حتماً اختلافاً
بيناً عنه عند (ستيفن ديدالوس) ، ذلك لأنها شخصيتان
متغايرتان تماماً . وعقلية (بلوم) شبيهة بعقلية (دانيال برينس)
في قصة اشجار الغار المقطوعة (لدوجاردات) : فهو يرى
الصور الإنسية ويتأمل فيها حالاً ، وهو ذو عقلية تدرك الأمور
بحرفيتها مولعة بتكديس الحقائق . ولهذا نراه مكتظاً بشق
المعلومات وكل ضروب الكليشيهات . وبواسطته نتعرف على
المدينة ، ونعي ما يدور فيها ، وذلك بما يلتصق في ذهنه من صور
مركزة ، فنرافقه وهو يلج الى المطبخ ليعد فطوره وقد اثار
جلبة حوله ، ونصحبه الى حيث يشتري كبد الخنزير ، ونسير
معه وهو يشيع جنازة ، ونتجول في شوارع (دبلن) المتعرجة
في طريقه الى مكتب الجريدة والى المكتبة والى حيث يتناول
الغداء ، ونصحبه الى مقابلته لذاك « المواطن » الغاضب . وبعد
أحداث عادية ، كالتى تحدث كل يوم ، يلتقي (بديدالوس)
فيشربان معاً حتى ينتهي بها الامر الى بيت الدعارة .
ان افكار « بلوم » ايضاً تدور حول محور ثابت : فأفكاره

اثناء اليوم تعود دوماً لتدور حول موضوع خيانة زوجته له وعلاقتها برجل اسمه (بليزيس بويلن) وكيف ان موقفه من هذا هو موقف الديوث . والى جانب هذا تزعجه ايضاً ذكرى ابنه الصغير « رودي » ، الذي مات طفلاً ، والذي سيجد في « ستيفن » صورة منه عند لقاءها آخر اليوم (٨) . و « بلوم » ايضاً رجل مهتم بالاحصاءات « فهو وكيل قضايا اعلانات » ، وهذه قطعة تصور لنا او تصور افكاره وهو يشيع جنازة « بادي ويچنام » :

انه في التابوت . لقد سبقنا الى الموت . الحصان يتفحصه ويحيل عيذه في زينته . عينه جامدة : فالطوق محكم على عنقه يضغط على شريانه . هل تدري الخيول ما تجره الى المقبرة كل يوم ؟ لا بد ان عشرين او ثلاثين جنازة تشيع يومياً الى جبل « جبروم » حيث مقبرة البروتستانت . جنازات في جميع ارجاء العالم كل دقيقة توارى الثرى ويهر عليها التراب بسرعة . الألوف يدفنون كل ساعة . الموتى في العالم اكثر من ان يحصروا .

وتمر به موجة من القلق عندما يبدأ حفارو القبور بطمر القبر :

« وتناول حفارو القبور مجارفهم واهالوا كتل الطين الثقيلة على التابوت ، فأدار السيد « بلوم » وجهه . كما لو كان الميت حياً طيلة هذا الوقت ؟ أوه ! يا لله ! انه

لهول ما بعده هول ! لا ، لا ، لقد مات بالتأكيد .
بالتأكيد لقد مات . لقد فارق الحياة يوم الاثنين .
يتوجب ان يصدروا قانوناً يأمر بنخر القلب للتأكد من
الوفاة او يأمر بوضع ساعة كهربائية او جهاز هاتف في
التابوت وفتح ثقب للتنفس في قماش الكفن . ثلاثة
ايام . انه زمان لعله اطول مما يجب لابقاء الجثث قبل
دفنها صيفاً .

وخير ما يمكن عمله في هذه الحالة هو المبادرة بالدفن
حالما نتأكد من الوفاة » .

وينقطع سير الفكر هنا ويتدخل (جويس) كراوية
فيكتب « وسقط التراب اكثر طرارة » . وتستأنف افكار
(بلوم) سيرها : « لقد بدأوا ينسونه . البعيد عن العين بعيد
عن القلب » .

ان مثل هذه العبارات التي بليت من كثرة الاستعمال تساعد
(بلوم) على تلخيص ما يريد ، وفي مثل هذه العبارة الشائعة
معنى مستقر في الازهان لا تستطيع ان تؤديه كلماته . ان
التجربة تبعث في وعيه ميلاً قوياً الى المؤلف الذي يجد
فيه راحته :

« عبر السيد (بلوم) الدغل دون ان ينتبه اليه انسان ،
مراً بتمثيل الملائكة التي رُسم الحزن على ملامحها ،
وبالصلبان وبالأعمدة المحطمة ولحود العائلة ، وشواهد
القبور المتضرعة بعيون شاخصة ، انها قلوب ايرلندة

العجوز وايديها . حبذا لو انفق مال الجنازات على
المحتاجين من الاحياء فذلك اجدى . صلوا لراحة نفس
فلان . هل يستجيب احد في الواقع لهذا الطلب ؟
فلندفن الميت وننته من امره . فهو يتلاشى كشرارة
ثم لنكتل الاموات معاً توفيراً للوقت . ولنكرس
يوماً لكل الاموات ... »

ومنذ اللحظة التي يعطي فيها (ماريون) او (مولي بلوم)
رسالة ، ويراها وقد دستها بسرعة تحت وسادتها ، يعلم انها تدبر
خطة لمقابلة (بليزيس بويلن) ويحاول طيلة ذلك النهار ان
يبعد هذا الخاطر عن دماغه ، ولكن وقائع تافهة - مثل
فقرات من اغنية ، ومرور بمسرح ، وتعليق عابر - ترغم هذه
الخطاير على الارتداد بقوة ليستقر في مركز وعيه . وقد كان
(بويلن) يعد العدة لاقامة سلسلة من الحفلات الموسيقية تقدمها
(السيدة بلوم) الموسيقارة . ونجد (بلوم) في الصفحات
الاولى من الكتاب يقف امام (مسرح الملكة) ويقرأ الاعلانات
عن سلسلة من البرامج المقبلة ، ويمر بذهنه : « انه قادم
بعد الظهر . واغانيها » وبعد ستين صفحة نجد انفسنا في (ديفي
برن) حيث ذهب (بلوم) لتناول بعض السندويشات ،
فيسأله (نوزي فلن) عن رحلة زوجته في جولتها لاقامة
حفلات موسيقية ومن المنظم لها . وعندما يتجنب (بلوم)
(الاجابة ، يقحم (فلن) نفسه سائلاً : « أليس (لبليزيس
بويلن) . علاقة بالامر ؟

« وجثم على صدر السيد (بلوم) هواء حار كحرارة
الخردل يهزه هزاً . ورفع عينيه فوقعتا على ساعة
الحائط الكريمة . الساعة الثانية . ان ساعة الحانة
تسبق خمس دقائق ، والزمن يمر ، وعقارب الساعة
تتحرك . الثانية . كلام تبلغها بعد . »

وفي بيت الدعارة تختلط اوهامه التي يتصورها عن (ماريون)
و (بليزيس) بمشاغل اليوم وافكاره العادية . ويصغي (بلوم)
الى ساعة الحائط تصوت « كوكو » ثلاثاً ، وكذلك « يستمع
خشخشة رفاسات السرير النحاسية . »

ان (ستيفن .) يسير في شوارع (دبلن) وقد سيطرت
عليه ذكرى امه الميتة وشعوره بالاثم ، اما (بلوم) فيسيطر
عليه الشعور بالالم والاهانة اللذين يحس بهما الديوث . وقد
وصف بانه « انسان شبق نوعاً ما » ولكن « فيه شيء من
روح الفنان » كما اشار الى ذلك (لينيهان) في الواقعة التي
تحدث في الحانة . وافكار (بلوم) متقطعة : فتنظر (دبلن)
كما يراه مباشرة يختلط بجراحه الداخلية ، وتقفز نقايات من
الذكريات عن احياء اليهود في اوروبا الى تيار فنكره - وهكذا
يبدو لنا (بلوم) في (دبلن) شبيهاً (بعولس) جواب الآفاق،
وشبيهاً باليهودي التائه . وشعور (بلوم) بأنه في منفى لا
وطن له يقابله شعور مماثل عند (ستيفن) ولكنه شعور روحي:
ف (ستيفن) يحس بالتشرد احساس الفنان ، رغم انه يختلف
عن (بلوم) في انه يعيش في وطنه . ولقد وصف (ستيفن)

ايرلندة بأنها « تعيش على هامش أوروبا » . ويمكن تعريف اليهودي المتجول التائه بأنه ايضاً « يعيش على الهامش » وهو . في نظر الام فضلة نافلة من مخلفات التاريخ .

ان عقل « بلوم » يتكون من ملصقات من « دبلن » والتاريخ : فهو ككيس خيش مليء بالعواطف والانفعالات . وهو على التعاقب حيوان يقوم بوظائف الحيوان ، وانسان فيه بعض المظاهر الفكرية ، ولكنه مجرد « عن اي فضول . انه يستطيع ان يشرح معنى « تناسخ الارواح » لزوجته الامية لا لانه يستطيع التأثير عليها بالكلمات ، بل لانه قارئ للمجلات المهمة « بالحقائق » . ان له عقلية صحفية . وهو ضخيم الجثة ، شبق ويحب حشايا الحيوانات ، وهو في الوقت ذاته عطوف ومحب للحيوانات .

« ودارت القطة متصلة حول رجل الطاولة وقد ارتفع ذيلها .

— ماو !

— آه ! ها انت هنا . قال السيد (بلوم) هذا مبتعداً عن النار . فمادت القطة وكأنها تجيبه وتسالت ثانية متصلة المشية ودارت حول رجل الطاولة تموء ايضاً . انظر كيف تنقل خطاها فوق طاولة الكتابة . بر . حك . رأسي . بر . وراقب السيد (بلوم) جسم القطة الرشيق مندهشاً عطوفاً .

ما الطف النظر اليها : جلدها الناعم اللامع ، والزرير

الابيض تحت ذيلها ، والعينان الخضراوان البراقتان .
وانحنى عليها ويداه على ركبتيه .
- قال لها : اظن القطط تريد حليباً .
- فأجابت القطّة : ماو !

انهم يقولون ان القطط بليدة ، ولكنها تفهم ما نقوله
لها خيراً مما تفهم عليها، وهي تفهم كل ما تريد ان
تفهمه . وهي حقودة ايضاً . اني لاعجب كيف ابدو
في عينيها . اتراني أبدو عالياً كالبرج ؟ لا ا فهي
تستطيع ان تقفز فوقى .

- وقال ساخراً : انها تخاف الكتاكيت . انني لم ار
قططاً بليدة مثلاً . انها قاسية ، وهذا من طبيعتها .
عجباً ان الفيران لا تزغق ابدأ ، ويبدو انها تحب هذا .
- وقالت القطّة بصوت عال : ماو !

ونظرت القطّة خلصة بطرف عينيها الشرهة المسدلة
خجلاً ، وهي تموء مواء حزيناً طويلاً، مبدية له اسنانها
البيضاء كالجليب . «

وفي الواقعة التي تدور في بيت الداعارة نرى وعي «بلوم»
شبيهاً بوعي (ديد الوس) فكل منها يزيد في حدته سلسلة
من التصورات ، وخلط من الافكار والصور . وهذه يصفها
(جويس) حيناً بارشادات مسرحية وحيناً آخر بكلام قد لا
يكون كلاماً بقدر ما هو خواطر . وقد كتب (جويس) هذه

القطعة بأسلوب يعيد لاذهانتنا (فلوبيير) في « اغواء القديس
انطونيو » . ويتصور (بلوم) نفسه في بيت الرذيلة في ادوار
عدة تتراوح بين مجرم عوقب لانه ديوث ، وبين قواد ، ويصل
به التصور الى ان يظن نفسه اكبر شخصية محترمة في أوروبا .

حداد

(يتمم) يا الله ! اليس ذلك (بلوم) ؟ انه لا يكاد
يبلغ سن الحادية والثلاثين .

عامل ارضة وصانع اعلام

ذاك هو (بلوم) الشهير ، اعظم مصلح في العالم .
لننزع قبعاتنا اجلالا له .
(ويخلع الجميع قبعاتهم ، وتتهامس النساء بلهفة)

مليونيرة

(تقول ببراء) الا يبدو باهراً ؟

نبيلة

(تقول بنبل) ما اكثر ما جرب هذا الانسان !

امراة من طالبات المساواة بالرجال

(تقول باسترنجال) وما اكثر ما فعلت وانجزت !

مركب اجراس

يا له من وجه كلاسيكي ! ان جبينه جبين مفكر .

(ينحضع الطقس لارادة (بلوم) ، فتبدو الشمس
فجأة في الشمال الغربي)

سقف داون وكونور

انني هنا اقدم امبراطوركم الشرعي سيد الاباطرة وملك
الملوك ، اعظم وأقوى وأقدر واحكم حاكم في هذه
المنطقة . اللهم احفظ ليوبولد الاول ! «
. اننا في هذه القطعة الآن داخل وعي (ليوبولد الاول .
وما هو يبدأ توزيع منحه بسخاء . لقد تجاوز (جيمس
جويس) في هذا المنظر وفي الاشارة الى الحادثة المستقاة من
« ليلة القديسة والبورغيز (٩) سير الفكر البسيط الذي نجده
عند (دوروثي ريتشاردسون) او في « قصة الفنان . « لقد
حاول ان يمسك بتخيلات الوعي فنجح في هذا الى حد بعيد .

والآن ما رأينا في تيار وعي (ماريون تويدي بلوم) الذي هو منولوج طويل مشتت غير منقطع ولا واضح المعالم والحدود - ولكنه مقسم الى فقرات - ، والذي به ينتهي الكتاب ؟ لعل تيار الوعي هنا لم يعد تياراً يلى اصبحت سيلاً جارفاً فيه خلق وابتكار وثقافة ، وهو بكل تأكيد من اروع اجزاء الكتاب . لم تبد لنا (ماريون بلوم) اثناء اليوم الا قليلاً ، ولكننا كنا نحس بوجودها من خلال انوارها زوجها المتصلة . ولقد شاهدناها لفترة قصيرة في الصباح عندما قدم لها (ليوبولد) طعام الافطار وهي في سريرها :

- قالت له : لقد مر عليك زمن كنت فيه رائعاً . وعندما جلست في السرير برشاقة جلجل صوت نحاسه ، وارتكزت برفقها على الوسادة . ونظر بهدوء الى جسدها والى ما بين ثدييها الكبيرين اللذين المنسابين داخل قميص نومها وكأنها خضع معزى . وانساب دفء جسدها المضطجع ، فملأ الجو وامتزج بعطر الشاي الذي تصبه .

وبعد هذا تبدأ تبحث في كتاب عن كلمة مرت بها :

» - قالت : ها هي الكلمة . ماذا تعني ؟

فقال يحسده وقرأ حيث تشير بظفرها المصقول ...

— فقال متجهماً : هذه كلمة يونانية تعني « تناسخ

الارواح » .

— فقالت : اف ! قل لي معناها بكلمات أبسط .

ان القطعتين السابقتين ترسمان لنا (مولي) رسماً عابراً :

وبعد هذا بقليل نلمح ذراعها ، وقد امتدت من الشباك ، لتومي

بقطعة من نقود لبحار ذي رجل واحدة ، وذلك في المنظر الذي

تعرض فيه علينا (دبلن) كلها : ولكنها ستصف لنا نفسها

في آخر الكتاب بلغة عقلها .

عندما تقسي تجوالات (بلوم) في (دبلن) ، نلج الى ذهن

(مولي) : فقد احضره (ستيفن) الى البيت وعمل على افاقته

من سكره .. وينذهب (بلوم) الى سريره لينام بعد ان غادر

(ستيفن) البيت ، معلناً (مولي) ان عليها ان تحضر له

طعام الافطار صباح اليوم التالي . في هذه اللحظة ندخل

وعينا . ونجد افكارها شبه ما تكون بما وصفناه بأنه « منولوج

داخلي » . وافكارها يطوى بعضها بعضاً ، وتداعى لا ارادياً .

انها في سريوها يجانب زوجها وليس هناك ، فعلى « اي مؤثر

خارجي يسبب تداعي افكارها ولكن هناك موقفاً او موقفين

يقتحم فيها مثل هذا المؤثر الخارجي . دفع افكارها : قطار

يندفع عبر الظلمة هادواً « قطار في مكان ما يصفر بقوة ،

وكان في آلاته مرده ضخام .. » (السيدة بلوم تحب الاشياء الضخمة القوية) . وبعد بضعة صفحات نجد ان فكرة « استطيع ان ارى وجهه حليقاً نظيفاً » تقطعها فكرة « ذاك القطار مرة ثانية » . وفي الصفحة التالية نجد آخر اشارة للقطار « ذاك هو القطار بعيداً » .

وعلى العموم فانها تبدو لنا غير معنية بوجود (بلوم) في السرير بجانبها رغم انه دوماً داخل افكارها وخارجها . ونستطيع ان نستنتج انها كانت تصغي اليه وهو يشخر ، ذلك لاننا نمر بالعبارة التالية : « اوه ! حرك جسدك الضخم ، وضع حداً لهذا . يا الله ، استمع اليه ! » . ان الطريقة التي يعرض فيها (جويس) علينا وعي (مولي) شبيهة بما يفضل ان يفعله المحلل النفسي مع المريض ، وهي طريقة السماح للافكار بالانسياب حرة طليقة دون ان يعترضها مؤثر خارجي - ويستعين على ذلك بمقعد مريح كبير وغرفة لا صوت فيها ، والمريض مستلق على قفاه . ونحن هنا في الغالب نجول وسط افكار (مولي) ، ولهذا السبب فان فن (جويس) في هذا الجزء من (عولس) اقل ابتكاراً مما يترأى لنا : فانعدام الفواصل وانعدام الضابط هما فقط اللذان يجعلان القارئ يحس بالتدفق الفكري ويشعر بأنه شاهد عيان على الشبق الجامح في (مولي بلوم) .

ان الامر الجريء هنا لا يكن في فن الصياغة القصصية « التقنية القصصية » بقدر ما يكن في محاولة يقوم بها كاتب

من الرجال للترجمة عن الوعي الباطني لامرأة . فلقد حاولت
كاتبات ان يصفن رجالا وحاول كتاب ان يصفوا نساء ،
ولكن الوصف كان في العادة خارجياً سطحياً . وعندما كتب
(هنري جيمس) قصته « صورة سيدة » ابدى كثير من
النساء دهشتن وكان ما كتبه مفاجأة لهن ، واثنت عليه
واحدة لما ابدى من جرأة في محاولته الغوص على اعماق
(ايزابيل أرثر) ونقلها لنا . ونحن لا ننسى ايضاً انه لم يكن
الدافع للكاتبة (دوروثي ريتشاردسون) لان تكتب كتابها
الضخم سوى احساسها ان القارئ لأكثر القصص انما يتحرك
في دنيا يخلقها الرجال ، فصمت على ان تترك سجلاً يعرض
وعي المرأة . اما (جويس) فقد تميز عن الجميع بانه كانت
الكاتب الاوحد الذي ابداع عملاً يعرض لنا الذات الباطنية
(لماريون تويدي بلوم) عرضاً كاملاً .

ومع ذلك يتبقى ان نعرف فيما اذا لم تكن السيدة (بلوم)
- كما رسمها جويس - صورة تمثل في الواقع مفهوم الرجل لما
قد يكون عليه ذهن المرأة ، كما ان الشبق الجنسي الذي اغدقه
(جويس) على السيدة (بلوم) قد ينطوي - وخاصة في
حالة فعاليتها - على قسط ، مما يتصوره الرجل عن شبق
المرأة ، هو اكبر بكثير مما تحس به المرأة فعلاً من شبق .
ذلك ان تخیلات ذهن السيدة (بلوم) تبدو على الاقل في
نظر الكاتبة (ريبيكا وست) ، مفتقرة الى القدرة على الاقناع ،
وذلك على ضوء مناوشتها الجنسية الكافية المرضية تماماً مع

(بليزيس بويلن) ذلك الاصيل . وتلاحظ الآتسة (وست)
بان تأويل تجمع احلام اليقظة الجنسية لدى (هولي بلوم) ،
كان خليقاً بان يتم بصورة افضل ، لو قدمت لنا كامرأة تعاني
« عذابات الكبت والحرمان » .

ان دعلوى كهذه تبسط المشكلة تبسيطاً في غير محله : ففي
كل من الرجل والمرأة وعي وادراك وافيين للجنس الآخر ،
وفي كليهما تختلط صفات الذكورة والانوثة بدرجات متفاوتة ،
وهذه تجعل الفنان قادراً على ان يرسم الرجال والنساء على
السواء رسماً واقعياً . والقضية التي يناقشها النقد الأدبي هي
مدى نجاح الكاتب في هذه المحاولة . ونحن نعرف ان الكاتب
الذي يصف تيار الوعي لا يكون الا داخل فكره هو ، ولكنه
يتجراً فيحاول ان ينقل اجواء عقول كثيرة اخرى ؛
(فجويس) ينقل لنا افكار امرأة شهوانية مادية ، و (فولكنر)
ينقل لنا افكار مخلوق ابله .

في نهاية اليوم في (دبلن) يعرف القاريء شخصيات (ستيفن) و (ليوبولد) و (مولي) اكثر من معرفته للشخصيات الاخرى في القصة ، ومع هذا فقد يرى بعض القراء انها شخصيات لم تبلغ من الوضوح ما بلغته شخصية (بيكي شارب) (١٠) Becky Sharp او (ايمما بوفاري) (١١) Emma Bovary . ولعل هذا القول لا يجانب الحق كثيراً ، والسبب في ذلك اننا قلما تسنح لنا فرصة نرى فيها شخصيات (جويس) من الخارج : كأن نقف عن بعد لنملي البصر بأشكالها الخارجية الجسدية . اصف الى هذا اننا لم نر هذه الشخصيات مجتمعة الا في تلك القطعة الموجزة التي تتحدث عن بيت الدعارة ، عندما التقى (ستيفن) و (ليوبولد) ، وفي الفصل الطويل التالي في مأوى الخوذي ، وفي الفصل الذي يتحدث عن تعليم اصول الدين المسيحي وحتى هنا فائنا نجد هاتين وتائين في عالين منفصلين . اما المنولوج الداخلي للسيدة (بلوم) فنجد ه معزولا مستقلا عن غيره في آخر الكتاب . ولا شك في ان جويس قد قوى لدرجة ملموسة ، بتلك

الوسيلة ، من تحسنا وفهمنا للمنهج الذي يتصرف وفقه ضمن نطاق وعي اولئك الافراد المنعزلين الملتبس بامرهم. والقارىء ، بتحركه مع هذه الشخصيات وما تمر به من تجارب ، يستطيع ان يكون صورة عن حياتها وتجولاتها الانفرادية في المدينة العالمية (دبلن) ، وهي شخصيات تحس احياناً بالوحدة حتى عندما تكون اكثر الشخصيات اختلاطاً بالناس .

وبعد هذا نتساءل : ترى ما الفروق الاساسية بين وعي كل من (ديدالوس) و (بلوم) ؟ يبدو لي ان الفرق الهام جداً هو ان وعي (سنيفن) الشاعر وعي فرد يستخلص اشياء من التجربة ثم يبني عليها ، اما الآخر فانسان لا يعدو ان يكون وعاء وسجلاً للاحاسيس . والمدركات الحسية التي يسجلها مختلطة حيناً ، عنيفة حيناً آخر ، ولكنها سالبة على العموم . وهذا يوضح لنا الفرق الباطني بين عقليتين ، وهما عقليتا شخصين متميزين تمام التمايز في الشخصية ، وهذا ما اراد (جويس) ان يخلقه .

وقد شكنا (ويندهام لويس) من ان كاتب قصة تيار الوعي « يجرد العمل الفني من كل الخطوط والحدود التي تجعل له شكلاً معيناً ... فالحياة الداخلية للشخصية ، بما فيها من حدود ، تستحيل الى نسيج هلامي مختلط خلا من كل العقد والمفاصل » . وهذا الحكم يصدق على الجانب الفكري من الوعي اكثر مما ينسحب على الجانب العاطفي ، وقد ينطبق

الى درجة ما على (دوروثي ريتشاردسون) التي يدور موضوع قصتها حول وعي (مريام) . اما في « عولس » الذي موضوعه يوم في (دبلن) ، فهناك تخطيط واضح وتركيز على تيسار الوعي عند الشخصيات الرئيسية الثلاث . وعلى هذا فان هذا الكتاب بعيد عن ان يكون مجموعة من الالخان المتناثرة ، بل ان العكس هو الصحيح : فالكتاب بناء محكم البنيان يمكن وصفه بلغة الموسيقى بانه سيمفونية فيها « خطوط وتقسيمات واضحة » تفوق الاطار الهومري الذي بنى عليه (جويس) كتابه . ان افكار (ستيفن) تدور حول مشكلة شعوره بالاثم ، وافكار (بلوم) تصدر عن وضعه العائلي .

ان البناء الموسيقي لقصة « عولس » والموسيقى في قصة « يقظة فينيغان » لا يقوداننا فحسب الى الحديث عن ثقافة (جويس) الموسيقية واحساسه العميق بها : فقد كان يأمل في ان يصبح مغنياً محترماً . انما يقوداننا ايضاً الى نظريات الرمزيين . وهذا (دو جاردان) يردد دوماً بأن (فاغنر) هو الذي ألهمه المنولوج الداخلي في قصته « اشجار الغار المقطوعة » ، وبذلك ساوى بين الموضوعات التي يثيرها العقل دوماً على شكل تذكرات ، وبين افكار (فاغنر) الموسيقية المناسبة .

ومما يلقي ضوءاً على حب (جويس) للموسيقى حادثة حدثت له في منتصف حياته ، عندما كان بالغ التحمس في باريس لمواطنه (صليفان) المغني ذي الصوت التينورى . لقد كان

هذا المتغني الايرلندي يجد صعوبة في الظهور على مسرح «اوبرا باريس» ، رغم انه كان المغني الاوحد في المدينة الذي يتقن غناء كل الطبقات العالية في «وليام تل» (١٢) و«الهوغينوت» (١٣) الملتين كانتا تقدمان من جديد على المسرح في تلك السنة . وعندما كانت تسنح الفرصة (لصليфан) فيظهر على المسرح ، كان (جويس) يستأجر مصفقين يأخذهم الى الاوبرا ، وعندما كان يصيح « برافو ، برافو » بصوت عال يهز الثريا الضخمة في المسرح ، ويتردد صدهاء ، كان ذلك الصوت اشارة للمستأجرين لكي يبدأوا بالهتاف . وبعد انتهاء الغناء كان (جويس) يبدي اعتزازه وتقديره البالغ لغناء (صليфан) . وكان الكاتب القصصي يدعم تمجيده له بتقديم احصائية يعدد فيها نواحي الابداع عند مواطنه ، وهي شبيهة بطريقة (ليوبولد بلوم) . وبالإضافة الى هذا فان (جويس) هو الايرلندي ذو الصوت التينوري ، الذي اصبح كاتباً بدلاً من مغنٍ ، ومن هنا كان اعجابه بغناء مواطنه الفنان . وبما ان الافكار تعود للظهور ثانية في اشكال مختلفة وتبرز في فترات لا ضابط لها بفعل التداعي ، فان هذه الافكار القديمة عن الموسيقى التي كانت تراود ذهن (جيمس جويس) قد عادت ثانية الى الظهور ، ولكن على شكل موسيقى فكرية . ويحضرنا هنا ذاك الفصل الطويل في «عولس» الذي يبدو بناء شبيهاً ببناء الموسيقى : فهو يدور في « بار اورموند » حيث يتطور الموضوع الذي بدى به ، درجة درجة ، تطوراً شبيهاً بالنغمة

تتلو النغمة ، وكل ذلك وسط الشراب والجلبة وقرع الكؤوس
والاصوات وتنف من اغنية ، بينما يطفو فوقها كلها رأسا
خادمتي البار (دوس) و(كينيو) البرونزي والذهبي كجزيرتين
من الالوان .

منذ اللحظة التي يحاول فيها الفنان التعبير عن موسيقى
العقل ، التي هي تقيض الوعي كما فعل (جويس) فانه يجد
نفسه وقد اخذ يعرض «الهنا» و«اللحظة الآنية» حيث «يفرق
كل مستقبل في الماضي» . ولا بد من التنبيه هنا بان الوعي
لا يقيس الزمان قياساً آلياً ، بل له مقياس للزمن خاص به
يختلف من فرد الى آخر . ولذا فان على كاتب القصة النفسية
ان يشغل نفسه يجد بالزمن النفساني (١٤) .

ملاحظات

١ - « Madame Bovary » :

خير قصة كتبها الكاتب القصصي الفرنسي فلوبير (١٨٢١ - ١٨٨٠) وقد نشرها عام (١٨٥٦) . وهي قصة من الادب الواقعي تصور حياة الطبقة البورجوازية ، وهي قصة فتاة ذات بطامع كبيرة تزوجت من طبيب طيب القلب بليد . ولتحقيق هذه المطامع اتصلت اتصالات مشينة بمن ظنت انه سيحقق لها مطامعها وتنتهي القصة بانتحارها .

وفي القصة صراحة قادت بالمؤلف والناشر الى ساحة القضاء بتهمة افساد الاخلاق ، ولكنها برئت .

٢ - Dedalus :

اشارة الى الاسطورة الاغريقية « Daedalus » ، وخلاصتها ان (ديدالوس) كان صانعاً ماهراً ، هرب من بلده اثينا على اثر جريمة اقترفها ، الى جزيرة (كريت) حيث بنى للملكها متاهة لا يعرف النفاذ منها الا (ديدالوس) ، وذلك كي يستعملها الملك ساعة الخطر .

ولكن الملك سجنه فيها مع ابنه بعد انتهائه من بنائها .
وبمهارته المعروفة عمل لنفسه ولابنه اجنحة من الريش
أصقها بالشمع وطارا ولكن ابنه اقترب من الشمس
فذاب الشمع وسقط في البحر فغرق . اما هو فوصل الى
صقلية حيث لقي حتفه هناك . واستعمال (جيمس
جويس) لهذا الاسم اشارة الى البراعة والمهارة التي
عرف بها (ديدالوس) .

٣ - في الاصل يستعمل (جويس) كلمة لفظها مجموع الحروف
الثلاثة الاولى للعلوم الثلاثة ، ثم يذكر هذه العلوم :

Poysayen. P. C. N., you know : Physiques,
Chimiques et Naturelles.

٤ - A. M. Klein (١٩٠٩ -) : شاعر كندي ومتخصص
في (جيمس جويس) ، ومحامٍ . نشر اربعة دواوين
من الشعر .

٥ - Giovanni Battista Vico (١٦٦٨ - ١٧٤٤) :
فيلسوف ايطالي ومؤرخ ومشرع . اشتهر بكتابه
' Scienza nuova ' الذي يدرس فيه الخيلة ، ويناقش
نظريات الشعر واصل الكلام .

٦ - Clongows Wood College :
مدرسة ثانوية داخلية للضبيان بايرلنده ، تأسست سنة
١٨١٤ وكانت اول كلية يسوعية قامت في ايرلنده ، وبها

اليوم نحو ٣٦٠ طالباً وتخضع لنظام الدراسة الثانوي
الايّرلندي .

٧ - الوشق : ترجمة للكلمة Lynx وهو حيوان اصغر من
الفهد قصير الذيل .

٨ - في القصة ان ابن (ليوبولد) كان عمره احد عشر يوماً
عندما مات .

٩ - ليلة القديسة والبورغيز Walpurgisnacht
والبورغيز راهبة انجليزية بشرت بالمسيحية في ألمانيا في
القرن الثامن . وحسب الخرافة الشائعة في ألمانيا فان
الساحرات والشياطين تجتمع ليلة الأول أيار وتقيم
احتفالاً في (بروكن) على جبال (الهارتز) . والاشارة
هنا الى وصف هذا الاحتفال في الجزء الاول من «فاوست»
للشاعر الألماني (جيتي) .

١٠ - Becky Sharp :

بطلة قصة ولیم شكسپير (١٨١١ - ١٨٦٣) الشهيرة
«Vanity Fair» وهي فتاة ذكية شجاعة وابنة
فنان فقير .

١١ - Emma Bovary :

بطلة قصة فلوير «مدام بوفاري» .

١٢ - William Tell :

أوبرا للموسيقار Weber (١٧٨٦ - ١٨٢٦) . وموضوع

وليم تل كثيراً ما تناوله الادباء والفنانون ، ومنها
مسرحية «شيلر» المعروفة بهذا الاسم . وقصة «وليم تل»
معروفة شائعة : فهو بطل سويسري ثار على ظلم عائلة
هاليسبورغ في اوائل القرن الرابع عشر .

١٣ - Les Huguenots

اوبرا للموسيقار Giacomo Meyerbeer ولد ببرلين
عام ١٧٩١ ومات بباريس عام ١٨٦٤ ، وكان زميلاً في
الدراسة للموسيقار (فيبر) . و«الهوغينوت» هم
البروتستانت الفرنسيون في القرنين السادس عشر
والسابع عشر .

١٤ - لم يفسر لنا المؤلف السبب الذي دعا (جويس) من
اجله قصته باسم «عولس» . ومن هذه التفسيرات
المرضية : ان (جويس) اراد من قصته ان تكون ملحمة
تصور عصره تصويراً ساخراً : فالشاعر اليوناني (هومر) في
«الاوديسه» يصور بطولة الزمن الغابر ، و(جويس) يصور
انحلال وتفكك العصر الحديث . و(ليوبولد بلوم) ،
يناقض (عولس) مناقضة تامة : فهو سالب في نظرته
للحياة ، يسكت على علاقات زوجته المشينة ، على
عكس (عولس) بطل (هومر) .

و(مولي بلوم) تناقض (بنلوب) : فهي الزوجة التي
تستمرىء الخيانة وليست هكذا (بنلوب) رمز الزوجة
الوفية الشريفة .

و(ديدالوس) هو (تليماخوس) بن (عولس) الذي يبحث
عن ابيه ،بعد ان فقد امه ممثلة في امه ووطنه والكنيسة
التي ينتمي اليها . ولاستكمال المقارنة نجد ان (بلوم)
يرى في (ديدالوس) ابنه المتوفي ، وذلك عند لقاءها .
و«ديدالوس» يصور ثورة «جويس» نفسه على بلاده
وخنوعها لانجلترا ، وثورته على الكنيسة الكاثوليكية :
انظر :

- (1) Harry Levin : James Joyce .
- (2) Alick West : crisis and criticism .
- (3) Arnold Kettle : An Introduction to the English
Novel, Vol. II .

الفصل الثامن

التجلى : قياس ارادى للنزمن

لقد سمى بعض النقاد القصص التي نتحدث عنها « قصصاً
زمنية Time - novels » (*) . وبما لا شك فيه ان « الزمن »
هو اهم ما تعني به هذه القصص ، وقد رأينا كيف ان (جويس)
في « عولس » كان موجهاً كل همه الى ان يحتفظ ، في كلماته ،
بثماني عشرة ساعة من التجربة ، وهي ساعات مستعادة مستردة
من هذا الزمن السرمدى . وكان نشدان « الزمن الضائع » عند
(مارسيل بروست) محاولة ، على مستوى بطولي ، للامساك
مرة ثانية بذكريات لحظات اختفت منذ زمن طويل ، ولكنها
ما زالت تعيش في مكان ما من الوعي : وهذه الذكريات
ايضاً يمكن تخليدها في كلمات . ولقد عبر (بروست) عن
رغبته في ان « يمسك » ويعزل ، ويوقف جزءاً من الزمن
المطلق في حالته المطلقة ، ولو لمدة قصيرة قصر وميض البرق .
ونجد عند (دستوفسكي) رغبة مماثلة عبر عنها عندما وصف

(*) كلمة الزمن بالانكليزية غنية المعاني ، فتعني من بين ما تعني : العصر
والجيل والعمر والاصل والحياة الراهنة والمستقبل والابد والظروف والاحوال . .
المراجع

الرعدة التي تنتابه قبل ان تتملكه نوبة الصرع فيقول : انه على استعداد ليقدم سنوات من حياته مقابل ان يعيش في لحظات قليلة من تلك اللحظات مجتمعة مستمرة . وتكثر (فرجينيا وولف) من ذكر « اللحظة » ، التي تشبه ذرة الرمل عند (بليك Blake) والتي يمكن ان تحتوي على عالم ضمن جزئياتها - تلك هي توهج الوعي وتأججه . وجاء (فولكنر) بعد هؤلاء المكتشفين فكتب في صميم آثاره شارحاً معنى المزولة بزمانها العرفي المتحكم فينا التي يشير ظلها الى « الحاضر » ، كما يلتهم ايضاً كل ما هو « ماضي » .

ونرى وجه الساعة الميكانيكية يحملق فينا في ثنايا هذه القصص : فنسمع الساعات تدق ، والاجراس تقرع ودقات ساعة (بيج بن) البرونزية تملأ جو لندن ، وهذا (جويس) في قطعه التي كتبها واهملها وهي « ستيفن بطلا » التي تدور في (دبلن) ، يجعل الشاب (ديدالوس) ينظر الى وجه ساعة الحائط فتعمر به - لحظة تجل !

« قال (لكرانلي) ان ساعة الحائط في مكتب (بلست) قادرة على ان توفر له التجلي . فنظر (كرانلي) الى المزولة الغامضة في مكتب (بلست) نظرة من لم يفهم .

— قال (ستيفن) : اجل ، اني لامر بها مرات ومرات ، منجذباً اليها واسير اليها والمحها لها خاطفاً ، فلا

ارى فيها الا شيئاً من هذه الاشياء التي تملأ حوانيت
بائعى الاثاث في (دبلن) . ولكنني فجأة أراها وقد
تحولت شيئاً آخر ، فاعرف في الحال ما هي : انها
روح تتجلى .

— ماذا تقول ؟

— تصور نظرتي الى الساعة كعين روحانية تحاول ان
تكيف باصرتها على بؤرة مضبوطة تركز منها انظارها
وحالما يتم لها ذلك فان هدفها يصبح متجلياً .

ان ما يعنيه (جويس) « بتجلي الروح » هو « انكشاف
الروح انكشافاً فجائياً سواء بابتدال الكلام وحوشيته او بعبارة
مأثورة للعقل نفسه » . و(ديدالوس) الشاب يؤمن ان
« مهمة الأديب ان يسجل تلك التجليات بعناية فائقة لان هذه
التجليات هي ارفع اللحظات واسرعها زوالاً » . ومع ان
(جويس) قد أهمل استعمال هذا الاصطلاح في الشكل النهائي لقصته
« صورة الفنان » ، الا انه في تلك القطعة قد عرف تعريفاً
دقيقاً التجربة الجمالية ، المدركة ضمناً ، من مفهومه للتجلي عند
الفنان ، مستعيناً في ذلك بالقديس (توما الاكويني) والتجلي
عنده يتم على مراحل ثلاث : (١) عزل الصورة عن محيطها
— وتسمى هذه العملية « العزل Integritas » ، (٢) أدراك
انسجام شكلي في الصورة — وتسمى « التناسق والانسجام
Consanantia » (٣) المحتوي العاطفي للتجربة — ويسمى
« الصفاء والوضوح Claritas » . وهذه المراحل الثلاث تحدث

على الغالب الاعم، في وقت واحد وفي لحظة ادراكية «تتوهج فيها الصورة الجمالية توهجاً باهراً فيدركها العقل ادراكاً واضحاً مضيئاً بعد ان يكون قد استوقفته كليتها (شكلها الكلي) واسره ما في الصورة من تكامل وانسجام وتناسق». هنا تكن «الحالة الصامتة للذة الجمالية» التي تصورها (جويس) «حالة روحية»: ومن هنا كانت تسميته الاولى لها «تجلي الروح»، وهي التي سماها (غلفاني) (١) «افتتان القلب». ان (جويس) هنا انما يصف في الحقيقة عمل الخيلة الخلاقة، وبعبارة اخرى فانه يصف ما يطرأ على ذهن الفنان قبل ان يبدأ عملية تسجيل تجربته والتعبير عنها، وهي عملية صعبة معقدة. ولقد كان الكاتب القصصي مدركاً بان كثيراً من التجارب التي عاناها في مخيلته لا يمكن التعبير عنها الا بطريقة تقريبية عن طريق استخدام الرموز، وبان ما هو خليق بان يتم التعبير عنه - هذا اذا استطاع التعبير عنه - ليس في الغالب الا جوا وحالة شعورية، هما في القارئ كما في تجربة الكاتب على قدر متساو من التعقيد والطبيعة الذاتية الوجدانية. وعندما وصف (جويس) شعر (فيرلين) (٢) بانه «مماثل في تنائيه عن الغاية الواعية كالمطر الذي ينهمر على حديقة... وبانه الكلام المنغم الموزون لعاطفة انفعالية لا يمكن ترجمتها بغير ذلك»، فانما كان يوميء - مع الرمزيين - الى ان الكلمات والرموز في عالم الادب تستطيع لوحدها ان تترجم، ولكن بشكل عام للغاية والى حد كبير، عن أجواء العواطف

الانفعالية التي تستعصي بغير ذلك على الترجمة والنقل . وهذا (ستيفن ديد الويس) يسأل نفسه « أترأه اذن قد آثر ما في الكلمات من التسامي والتهافت على ما توحى به من أساطير وصور ؟ » ان هذا القول يعيد الى اذهاننا ما اكتشفه العالم فيما بعد من ان (جويس) بدأ حياته الادبية مغرمًا بالكلمات على هذه الشاكلة ، ولكن الامر انتهى به الى ان جعل الكلمات تنقل الاساطير والافكار المتداعية التي ترمز اليها ، وكذلك ما توحى به الى تخيلته من صور وألوان وانغام . فالاصوات والكلمات - كالأفكار - جزء من تجارب الانسان ، ولقد كانت - منذ ان كان الانسان بدائياً - وسيلة للتعبير الصوتي عن العاطفة . يقول (جويس) :

« ان الاسلوب الغنائي هو في الواقع أبسط تعبير شفهي عن لحظة العاطفة ، فهو صيحة موزونة ملحنة كتلك التي كانت منذ عصور وعصور تستنهض الرجل وهو يحذف او يخرجج الصخور الى المرتفعات . ان من يتلفظ بتلك الصحيحة المنظومة هو اكثر وعياً للحظة الانفعال العاطفي منه لنفسه وهو يحس بالعاطفة . » . وفي هذه الاثناء كانت « يقظه فينيغان » تبدو في الافق ، وبينما سعى (جويس) الى ان يمسك بالمرثي المموس في التجربة فانه سعى كذلك الى ان يعبر عن الاشياء المسموعة (باذن ربما كانت ارفع الآذان واكثرها حساسية في الادب الانجليزي بعد شكسبير وملتون) . ها نحن مثلاً في لحظة من اللحظات

نجد (ستيفن) في «عولس» يسمع صيحة من الشارع فيساوي بينها وبين الله . وهكذا فان (جويس) بإيمائه الى الخصائص الروحانية كان يتحسس بتلك العملية التركيبية التي يندمج بها المسموع او المنظور او كلاهما - ويندمج بها الزمان والمكان أو كلاهما كذلك - في وعي الفنان لخلق « لحظة الانفعال العاطفي » عنده او لخلق التجلي فيه .

وكاتب القصة النفسية يحاول ان يوقف اللحظة الزمنية في كل خطر ، حتى عندما تتلاشى امامه . انه قد يتأمل في تمثال او صورة او منظر طبيعي او مدينة لمدة ساعات ، فيبقى الشكل الخارجي لاي منها ثابتا واضح المعالم ، ولكن الاشياء السريعة الزوال هي التي تبدو في لحظة الانفعال ، او لحظة الادراك والتجلي بعبارة اخرى (كالصرخة في الشارع) - ان هذه يسميها الفنان وسرعان ما تختفي ، فهي تتوهج في لحظة ثم تستحيل فحمة خاملة . ترى كيف نستطيع ان نوقف هذه اللحظة المتوهجة من لحظات الفكر وكيف نستطيع ان نعطيها صفة السكون الموجودة في التمثال مثلا ؟ هذه هي اعسر مشكلة جابهت (جويس) واولئك الذين اقتفوا خطواته ، وعندما كانت (فرجينيا وولف) تكتب قصتها « الى المنارة » (٣) دونت في مذكراتها هذه السطور :

« ... ان حياة بعيدة الغور خفية ، شبه صوفية ، لا تראה ما تملكني بين حين وآخر . فاخس ان علي ان اسردها بكاملها في جلسة واحدة يندرس فيها

الزمن ويطل المستقبل من الزمن الماضي . وقد تحتوي
هذه اللحظة على حادثة بسيطة كسقوط زهرة مثلا .
وفي رأي ان اللحظة عملياً لا وجود لها - حتى
الزمن نفسه لا وجود له ايضاً .. »

ان « شريحة الحياة » عند كتاب القرن التاسع عشر
الواقعيين اصبحت هنا « شريحة الزمن » . وبعد ان كان الفنان
يحاول ان يمسك « باللمحة » - كسقوط وردة مثلا - اصبحت
هذا الفنان يشك في وجود مثل هذه اللحظة . انه على يقين من
انها موجودة - ولكنها موجودة على شكل حاضر سرمدى.

ان الشعور الحاد بالزمن وتصور انه اندماج الماضي والحاضر هو ما تدور حوله كتابات (وليم فولكنر) . وقد عبر (ت . س . اليوت) عن هذا الشعور فقال :

« الماضي والمستقبل

ما كان وما يمكن ان يكون

يشيران الى غاية واحدة ، هي الحاضر دوماً .. »

واذا كان الاحساس بالزمن عند (بروست) ينبع من رغبته الملحة في ان يسترد الماضي ، فانه عند (فولكنر) يصدر عن كونه نشأ في بيئة طفى فيها الماضي على الحاضر : وهي بيئة الولايات الجنوبية التي ما زالت فيها الحرب الاهلية تعيش في اذهان الشباب وكأنها ما زالت قائمة . وقد نجم هذا الشعور عن اصغاء الشباب الى احاديث الكبار عن ماض انقضى ، ولكن لم ينقض بانقضائه ما فيه من بغضاء وشحناء ، وما زال الحقد والتأريغليان فيه . ان هذا الماضي الطاغى على الحاضر هو ما يجعل (بينجي) - احدى شخصيات فولكنر في « الصوت والغضب » يحس احساس ابن الثلاث سنوات وهو

ابن الثلاثين : فليس هناك حد فاصل بين الحاضر والماضي في وعي (بينجي) الذي يعيش في الماضي ، ولا يستطيع التمييز بين الواقع الآتي وبين الماضي وما خلف من ذكريات . والقس (هايتاور Hightower) ما زال يستطيع ان يسمع صوت وقع حوافر الخيول وهو قائم يكرز رعيته ، وما زال يستطيع ان يرى الغبار المتعقد الذي كانت تثيره الحرب الغابرة ، رغم انه قد ولد بعدها . ويقص (سام فاذرز) على الشاب (ماك كسلين) قصصا عن ماضي العائلة فكأنه يقصها على انها تحدث الآن :

« وعندما كان يتحدث عن تلك الايام الماضية وعن اولئك الرجال الذين ماتوا وغيبوا من كلا الطرفين المتقاتلين ، وهما من يعرفها الصبي ، كانت تلك الازمنة الغابرة تفقد عنده قدمها بالتدريج فتصبح جزءاً من حاضره . انها ليست عنده حتى حاضرا قريباً حدث امس فقط ، بل انها احداث ما زالت مستمرة الحدوث في تلك الآونة . اما اولئك الرجال الذين تتحدث عنهم هذه القصص فانهم ما زالوا عنده يخطرون على وجه الارض ويستنشقون هواءها ، وما زال يرى ظلالهم على اديمها وكأنهم لم يغادروا هذه الدنيا . »

ولقد خبر (وليم فولكنر) بنفسه مثل هذه الاحساس الغريب وذلك عندما انتقل من العالم الجديد الى العالم القديم طياراً في الحرب العالمية الاولى . وخبر هذا الاحساس ايضا في

(او كسفورد المسيسي) حيث رأى امتزاج (الجنوب القديم)
(بالجنوب الجديد) ، وكيف تبقى القصص والاساطير زمناً
طويلاً بعد وفاة اصحابها . وحدث صدفة واتفاقاً ان ارسل في
الحرب العالمية الاولى ليرابط في او كسفورد بانجلترا . ولم يكن
عند فولكنر ما يمنع من تمازج المدينتين على الرغم من انفلاق
كل منهما في تراث قديم خاص بها ، مثلما يستعيد الاميريكي اذ
يزور بريطانيا بعض عناصر ماضيه وحاضره . بل الواقع ان
بوسع الحرب الجديدة ان تندمج بالحرب القديمة . وهكذا
اصبحت قصة (كالفاري) (٤) كذلك عديعة الزمن فمثلت
احداثها من جديد ، بينما لم تكن سوى تكرار لما حدث قبلاً .
وخير ما كتب (فولكنر) ، وهي قصة « الصوت
الغضب The Sound and the fury » ، لا يمكن ان تفهم الا
اذا وعينا استغراقه المعجيب في الزمن - او اللازم . وهذه
القصة تبدو للوهلة الاولى قصة الاخوة (كومبسون) الثلاثة
كما نعرفها من خلال تيار وعيهم في ثلاثة ايام مختلفة . ومن
تطور القصة هذه نعرف كيف تنهار عائلة كومبسون ، وكذلك
نعرف كيف ينهار الجنوب الاميريكي . وانا لنلحظ ونحس في
القصة كيف يبتلع الماضي الحاضر .

وكما يعجب (كرانلي) في مقطوعة (جويس) من « مزولة
(مكتب بلست) التي تحيره » ، كذلك فان (كومبسون)
يعجب من « هذا الاصرار الغبي الذي يراه في ساعة الحائط »
ويود على اي حال ان يحوها من الوجود . ولو امكن ان

يقف الزمن لما كان مضطراً لأن يموت . ولكن بما انه قد حدد ساعة معينة لانتحاره ، فانه لا يستطيع ان يعيش الا بآبادة الزمن . ويلجأ الى عقربي ساعة والده (التي كانت ايضاً ساعة جده من قبل) فينتزعها ، ولكن تكتسكاتها لا تقف . (وهذا ينطبق ايضاً على الولايات الجنوبية التي مزقت عقربي الزمن دون ان تستطيع كتم تكتسكاته العنيدة التي لا ترحم) . ولقد قال له والده ان الساعات تنحر الزمن ، واعطاه ساعة جده ولكن « لا لتذكر الزمن ، بل لكي تتمكنك من نسيانه بين الحين والآخر ولو لفترة قصيرة ، وحتى لا تقطع انفاسك في محاولة قهره » . ومع هذا فان (كوينتن) يقضي آخر يوم من حياته في صراع مع الزمن محاولا الانتصار عليه . ولم يكن تدميره لعقربي الساعة الا محاولة منه لحو الحاضر ؛ ولكن نحو الحاضر انكار للحياة ، والحياة تعز على الانكار : فالشمس لا تكف عن الجريان ، والظلال تطول ودقات الزمن لا تقف ، وساعات الجدران « بعيونها المعلقة » تجبهنا . وقد تكون هذه الساعات كلها متناقضة باعثة على الحيرة كما اكتشف (كوينتن) وهو يغادر دكان المجوهرات :

« وخرجت بعد ان اغلقت الباب على التكتسكات . والتفت الى واجهة الدكان الزجاجية ... كان هناك نحو دزينة من الساعات ، كل واحدة منها تشير الى زمن يختلف عن زمن الاخرى ، وكل واحدة تصر على صحة ما تشير اليه كما تفعل ساعتي تماماً ، التي لا عقارب لها .

كل واحدة تناقض الاخرى . وكنت استطيع ان
اسمع تكتكات ساعتى فى جيبى مع انه لا يستطيع
احد ان يراها ، كما لا يستطيع ان تعين زمناً لوقيض
لانسان ان يراها .

وتستمر ساعته فى تكتكاتها حتى الغروب ، فلكل
يوم منها طال نهايته . وهكذا يحطم (كوينتن) نفسه ، وما
سبب هذا سوى انه فشل فى ان يقيم علاقة معقولة بين
الحاضر والماضى .

و (جيسون) الذى يبدو لنا ، للوهلة الاولى ، على صلة
بالواقع ، يبذل جهداً ظاهرياً ضخماً فى تعبيره عن كراهيته
لزملائه وفى سبيل ادخار مبالغ تافهة . وكان الاب قد
شجع ابنائه على « الا يستنفدوا كل جهدهم » فى محاولة الانتصار
على الزمن . ولكن (جيسون) مبهور الانقاس دوماً ، فهو
لا يعرف الا الزمن الآلى ، وهو يجري فى متاهته الصغيرة ولا
يستطيع ان يتوقف ، ومع هذا فهو يكاد ان يكون دوماً
متأخراً ، رغم انه يجهد نفسه من اجل ان يصل فى الوقت
المناسب . ذلك ان تحسسه بالزمن ضعيف ناقص ، مثله فى ذلك
مثل (كوينتن) ولكنها فى ذلك على طرفى نقيض : فهو لا
يعرف الا الحاضر المتسدرج ، بينما لا يعرف (كوينتن) الا
الماضى الذى يطوي الزمن والاحداث . وكل ما يفعله ينتهى
الى فشل ذريع وهمة مشبطة . لقد اوقعه الحاضر فى طريق
مسدود . وبينما كان (كوينتن) يسعى ان ينسى الحاضر ،

كان (جويس) عاجزاً عن ذلك : فالزمن عند كليهما خليط غير منسق ... (٥)

اشرنا قبل قليل الى (بينجي) ، الشخصية الثالثة في عائلة (كومبسون) ، الذي ليس للزمن عنده حدود والذي لا يتذكر وعيه الاخرق الا عن طريق التداعي المشوش : فهو في احدى اللحظات ابن ثلاثة وثلاثين ، وفي لحظة اخرى ابن ثلاثة عشر عاماً ، ثم نراه فجأة وقد اصبح ابن خمسة . والتجربة عنده واحدة دوماً : فالاسماء والاماكن مختلطة لا يمكن تمييز واحد منها عن الآخر ، والعالم يدور حوله باعثاً على الراحة عندما تهب ريحه رخاء ، وباعثاً على القلق عندما تضطرب . وهو قادر على ان يسمع الظلام ، والمللعة عنده «ارتفعت فاقلت» والالاء اندفع بخاره الى وجهي . والمرج يقترب منه ثم يبتعد . ان (بنجي) يعيش في عالم الحاضر والغائب ، حيث الاحاسيس المباشرة احاسيس ماضية ايضاً . لقد ابدع (فولكنر) خلقه ، جاعلاً منه مستودعاً لكل الفوضى العاطفية التي تعاني منها عائلة (كومبسون) .

وهناك شخصية واحد فقط في منزل عائلة (كومبسون) تسيطر على الزمن وتذكر الواقع ، تلك هي (ديلي) الطاهية الزنجية : فهي تدرك تماماً ان ساعة الجنوب تؤخر ، وتعرف ان عند الزوج في الجنوب اختلافاً في الزمن دوماً . وهي تستمع الى دقائق ساعة عائلة (كومبسون) بانتباه تام ، وتعد الساعات ثم تضيف اليها ثلاثاً .

ان (فولكنر) في قصته « الصوت والغضب » قد انتهك
حرمة التسلسل التاريخي بجرأة ، ولعله بعمله هذا انما كان يقلد
وعى الانسان نفسه : فالعقل لا يستطيع ان يوفق بين ما هو
عليه وبين الزمن الواقعي المتسلسل (او الزمن الآلي) لان
هذا العقل ينتقل دوماً من الماضي الى الحاضر فالماضي ، دون
اي اعتبار للتسلسل الواقعي المنطقي . وبهذا العمل اثبت لنا
القصصي الاميركي انه قد وعى تماماً الخاصة الاساسية للقصة
النفسية . والزمن الذي يدور فيه الكتاب اربعة ايام فقط -
ثلاثة ايام للاخوة الثلاثة ويوم (للطاهية ديلسي) - ولكنه
مع هذا يتناول كل التاريخي العاطفي لعائلة كومبسون (الذي
هو ايضاً التاريخ العاطفي للجنوب) : فنحن في عقل (بنجي)
في ٧ نيسان ١٩٢٨ ، وفي عقل (كوينتن كومبسون) في
القطعة الثانية قبل ١٨ سنة من هذا التاريخ اي في ٢ حزيران
١٩١٠ ، وهو اليوم الذي اغرق فيه نفسه . ونحن في دماغ
(جيسون كومبسون) في ٦ نيسان ١٩٢٨ وهو اليوم للسابق
لدخولنا دماغ (بنجي) . وفي آخر قطعة يعود المؤلف ، العالم
بشكل شيء ، الى الظهور ليقص علينا بطريقة تقليدية الاحداث
التي وقعت في ٨ نيسان ١٩٢٨ ، الذي هو يوم (ديلسي) -
اي اليوم التالي ليوم (بنجي) . ولا نستطيع ان ندرك
ترتيب الاحداث زمنياً وموقع كل حادث من مكانه المناسب
الا بعد ان نكون قد انتهينا من قراءة الكتاب كله . والمشاكل
التي تجبه قاريء « الصوت والغضب » شبيهة بالمشاكل التي

رأيناها سابقاً عند (دوروثي ريتشاردسون) ، ولكن بينها
فرقاً بيناً هو اننا عند قراءة كتاب (دوروثي ريتشاردسون)
انما نرتب احداثاً يوردها عقل واحد ، بينما نجد عند الانتهاء
من هذا الكتاب اننا قد عشنا مع ثلاث عقليات متغايرة تمام
التغاير ، كما نكتشف انها كلها متصلة بتجربة عائلية مشتركة .
واذ جعلنا فولكنر نشعر بالتحسس الزمني المضطرب في الحياة
الواقعية ، اي عندما جعلنا نتحسس بالزمن النفساني ، فانه لم
يثل لنا فقط مأساة العقول الثلاثة والتشوش الزمني القائم في
الذاكرة ، انما قوى من ادراكنا لاعمق التجربة العقلية .
وبالاضافة الى هذا فان كتابه يؤكد الحقيقة التالية وهي : ان
القصصي ، عندما يأخذ بيدنا الى عقول شخصياته ، لا يستطيع
ان يبقى في ماض تاريخي مفتشاً وباحثاً لنا عن قصة تروي ما
قد حدث : انه يجد ان عليه ان يواجهنا بما يحدث في اللحظة
التي كان (كوينتن) فيها يحطم عقربي ساعة والده ، او عندما
تدق ساعة (بيج بن) الحادية عشرة صباحاً عند (السيدة
مدالوي) ، او عندما تشير الساعات في شارع اكسفورد الى
الحادية والنصف بعد الظهر عند (هيو وايتبرد) . وهذه
الامثلة تشير الى الهدف الأول الذي يسعى وراءه كاتب القصة
النفسية ، والذي يبدو بوضوح عند (بروس) في بحثه عن
الزمن الماضي و « الزمن المطلق » - فالدقات والتكتكات
عنده تذكير الوعي بسير الزمن ، وهو وعي يعيش في حاضر
عابر وماض لا نهاية له . ان الهدف الأول لكاتب القصة

النفسية هو محاولة الاحتفاظ بمثل هذه التجربة وبهذا يجعلها منيعة على الزمن .

ان تراكم الذكريات التاريخية والجغرافية التي ترمز اليها اكسفورد الامريكية واكسفورد الانجليزية في حياة (وليم فولكنر) ، تبدو واضحة كل الوضوح في اعادة كتابته لقصة المسيح كقصة مناسبة لزماننا . وهذا هو ما فعله (جيمس جويس) في « عولس » و « يقظة فينيغان » . وقد توصل كل من الكاتب الايرلندي والكاتب الأمريكي الذي اقتفى خطواته الى رؤيا من التجربة الفكرية مثقلة بحشد من المعاني . ولكن كل واحد منها قد عبر عن هذه التجربة بطريقته الخاصة ، كما ان كلا منها قد ابرز في فنه غنى هذه التجربة .

لقد بين (جويس) ، في كتابه « عولس » كيف ان مادة الوعي « الهلامية » المظهر ، يمكن ان تستخدم في توسيع احد تجلياته ، بحيث يصبح صورة كبيرة ليوم كامل في مدينة مكتظة . وعندما قادنا (فولكنر) لنلتقي بثلاثة عقول في قصته « الضوت والغضب » ، فانه قد جعلنا ندرك ادراكاً عميقاً مأساة الولايات الجنوبية . وفي كلا هذين الكتابين نجد ان تيارات الوعي قد صبت في مجموعات من القوالب ، ورغم تعدد هذه القوالب فان على القارئ ان يستوعب افكار وأحاسيس كل وعي يصفه الكاتب . وهنا تبرز مشكلة ممتعة في دنيا النقد يمكن ان نوجزها في العبارة التالية : مها اختلفت صور تيارات الوعي الثلاثة في « عولس » و « الصوت »

والغضب ، ، قات كل واحد منها ينبع في الواقع من تيار وعي واحد ، ذلك هو عقل وشخصية (جيمس جويس) او (وليم فولكنر) . وبعبارة اخرى : هل خلق روافد عدة من وعي واحد - مها كانت هذه الروافد غنية - هو في حقيقته نوع من انواع ترجمة الكاتب لحياته ، ووسيلة يفرغ بها الكاتب ما عنده من افكار في اهداف فنية ؟ هذه هي المشكلة التي سنعالجها في مناقشتنا ، وبعد الفراغ منها لا يبقى امامنا الا مشكلة واحدة واخيرة .

ملاحظات

- ١ — Luigi Galvani (١٧٣٧ — ١٧٩٨) :
ايطالي من علماء وظائف الاعضاء ، وفيلسوف
- ٢ — Paul Verlaine (١٨٤٤ — ١٨٩٦) :
شاعر فرنسي اشتهر بقصائده الغنائية : وهذه القصائد مزيج من الصوفية والشهوانية ، قوية الایحاء ، عذبة النغم ، شبيهة بانغام الموسيقى (ديبوسي) الذي وضع الحاناً لبعضها .
- ٣ — « To the Lighthouse » (١٩٢٧) :
ان قصة فرجينيا وولف (١٨٨٢ — ١٩٤١) هذه قد حيرت النقاد ، حتى انهم لم يتفقوا على معنى لها . انظر :
Arnold Kettle, An Introduction to the English Novel, Vol. II, P.P. 100 - 10.
- ٤ — Calvary :
الجلب الذي صلب عليه المسيح ؛ وأصبحت تعني كل تمثيل لصلب المسيح سواء في الهواء الطلق او الكنيسة .
- ٥ — انظر المناقشة الرائعة لهذا الموضوع في مقال :
Concepts of time in «The Sound and the Fury»,
by Perrin Lowrey, in «English Institute Essays»,
N. Y., 1954.

الفصل التاسع

القصة كترجمة ذاتية (سيرة)

في « قرص الشهد Honeycomb » وهو الفصل الثالث من قصة (دوروثي ريتشاردسون) المسماة « الحج » ، نجد ان البطلة (مريام هندرسون) تكتشف امرأ اثناء قراءتها لكتاب : وما اكتشفته هو « انا لا اقرأ كتباً من اجل القصة بل اطالعها كدراسة نفسية للمؤلف » . فالكتب عندها « لا تعني الناس الذين في الكتب ، بل المعرفة الدقيقة لكل شيء عن المؤلف .. والاشياء في حياتنا مختلطة لا ترابط بينها ، اما في الكتاب فالمؤلف وراء كل كلمة » .

وتزخرف الكلام السابق فتقول : « ليتها تستطيع ان تجعل (ايف) تدرك قيمة الكتاب ... انه رقصة يقوم بها المؤلف ، واغنية وصلاة ، وموعظة بليغة ، ورسالة . وليست الكتب قصصاً مطبوعة على ورق ، ولكنها اشخاص من لحم ودم ... » (١)

وقصة « الرحيل The Voyage Out » (١٩١٥) من اوليات ما كتب (فرجينيا وولف) وفيها نجد احد اشخاص القصة يتحدث عن قصصه التي لم يكتبها فيقول : « ان كل همنا من قراءة القصة هو ان نرى اي نوع من الناس كاتبها ،

واذا كنا نعرفه شخصياً فأى اصدقائه صور فيها . اما القصة لذاتها ولفكرتها وللطريقة التي ترى بها الاشياء وتتحسسها بها والموضع الذي تضعه فيها من الاشياء الاخرى ، فان واحداً في المليون او اقل يهتمون لها .

ولكن النقد يهتم بهذه الامور . والمشكلة التي تجبهننا ، وبخاصة في القصة النفسية ، هي شكنا في اننا نجد الكاتب معكوساً في مثل هذه القصص اكثر مما هو في القصص التقليدية - ومرد هذا الى انه قد افرغ محتويات ذاته الباطنية من اجلنا . وكتبت (فرجينيا وولف) في يومياتها لعام ١٩٢٠ تقول : « ان الخطورة في مثل هذه القصص تكمن في حب التحدث عن الذات الانانية ، هذه الصفة اللعينة ، وهي التي قضت على (جويس) و (دوروثي ريتشاردسون) في رأيي . ولكن هل بالامكان ان يكون الكاتب لبقاً غنياً بمواهبه لدجة تمكنه من ان يقيم سوراً بين نفسه وكتابه دون ان يصبح هذا الكتاب ضيقاً محدوداً ، كما هو الحال عند (جويس) و (دوروثي ريتشاردسون) ؟ » ان هذا القول يجعلني اشك في ان (فرجينيا وولف) قد كتبتة قبل ان تقرأ كل «عولس» . ومع هذا فالمشكلة التي ابرزتها كانت مركزة حقاً . ترى هل يكتب كاتب القصة النفسية قصة بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، ام تراه يكتب كتباً عن نفسه ، وهل بالامكان اقامة « سور يفصل بين الكاتب والكتاب » كما تريد (فرجينيا وولف) ؟

سألت جريدة « الحوليات Les Annales » (مارسيل بروس) وهو في عامه الاخير ، ان يبين الفرق بين « القصة التحليلية Analytical novel » و « قصة المغامرات Adventure novel » فأجاب بأنه لا يحب اصطلاح « القصة التحليلية » ، لأنها في رأيه أصبحت تعني دراسة لشيء موضوع تحت المجهر (ميكروسكوب) . و اضاف « انني افضل استعمال المرصد (التلسكوب) كأداة لذلك » واستطرد قائلاً : « ... كان من سوء حظي ان بدأت احد كتي بكلمة «انا» ففهم من ذلك في الحال انني كنت احل نفسي » بكل ما في هذا التعبير من ذاتية وتنفير ، بدلا من محاولة اكتشاف قوانين عامة . ولهذا أرجوكم ان تستبدلوا اصطلاح «القصة التحليلية» باصلاح آخر هو « القصة الاستبطانية Introspective novel » وبعد ان بحث في قصص المغامرات ، استطرد قائلاً انه ليس من الضروري للقصة الاستبطانية ان تكون قصة الفكر المجرد :

« ان من شأنها ان ترسم واقعاً مستمداً من اللاوعي بطريقة

تدخله في عالم الفكر ، مع محاولة الحفاظ على حياة هذا الواقع وعدم تشويبه واخضاعه لأقل درجة ممكنة من الانكماش والتقلص - واعني به ذلك الواقع الذي يبدو لنا ان ضوء الفكر وحده هو القادر على تحطيمه . وللنجاح في عملية الانقاذ هذه ، فان من الضروري استخدام كل قوى الفكر والجسم ايضاً . وهذه العملية قريبة الشبه من تلك المحاولة الجريئة الحذرة اللبقة التي يحتاج اليها المرء عندما يحاول ان يكتشف ، اثناء نومه ، حقيقة نومه باستعمال فكره دون ان يؤدي ذلك الى استيقاظه . ولا بد في هذه الحالة من اتخاذ كل الاحتياطات . ورغم ان مثل هذا العمل ينطوي على التناقض ، الا انه في الواقع ليس مستحيلاً . »

وقد كان هذا ممكناً حقاً ، وهذا واضح عند (بروست) في مجلداته الستة عشر التي نشرها (جاليار) ؛ وما يقوله (بروست) عن محاولة اكتشاف طبيعة النوم دون الاستيقاظ شبيه بما قاله (وليم جيمس) عندما تحدث عن اطلاق الغاز لاكتشاف ماهية الظلام ، ويعتقد (بروست) اننا نستطيع ان نمسك باللحظة الثمينة من الزمن المطلق وهي في حالة سكون ، وذلك عندما يبدأ الغاز بالقاء ضوئه على الظلام في ذاك الجزء من الجزء من الثانية . ونستطيع ان ندرك مدى صعوبة مثل هذا العمل اذا عرفنا ان (بروست) قد استنفذ كل طاقاته وقضى كل حياته محاولاً ذلك فلم يصل الا الى لحظات قليلة من هذه ، وقد

وصل الى هذه اللحظات عن طريق البحث العميق البطيء في الذاكرة وجمع الصور المتداعية، ولم يصل اليها بطريق تسجيل لحظات الايجاء في حينها .

وقد يبدو استعمال (بروست) لتشبيه المرصد (التلسكوب) بدلاً من المجهر (الميكروسكوب) امرأ غريباً متناقضاً ، وهو القصصي المدمن على تحليل لحظة التجلي كما نحلل السنة . ومع هذا فان (بروست) كان صادقاً كل الصدق : فهدفه كما نعرف كان البحث عن قوانين عامة (للزمن) - ولكنه ليس الزمن الذي يسير سيراً آلياً وبعينه عقربا الساعة ، بل (الزمن) الذي يجعل خمس دقائق تبدو احياناً كيوم ، وتجعل يوماً يمر احياناً اخرى وكأنه خمس دقائق .

وعندما بدأ (هنري جيمس) بكتابة الجزء الأول من مذكراته «صبي صغير وآخرون» «A Small Boy and others» (٢) استعمل في الصفحة الاولى منه عبارة اوحى بأنه قد بدأ كتابه وغرضه منه هو غرض (بروست) نفسه من كتابه . كان (هنري جيمس) كما هو واضح يكتب قصة حياته ، ونشر الجزء الاول من مذكراته عام ١٩١٣ ، وهو نفس العام الذي نشر فيه بروست كتابه «Swann's Way» (٣) . والعبارة التي يستعملها (هنري جيمس) في الصفحة الاولى هي «استنطائي» للماضي ، وهذه يمكن اعتبارها ترجمة بتصرف للعبارة الفرنسية التي استعملها (بروست) وهي « البحث عن الزمن الضائع » . ويردف (جيمس) قائلاً « وقد لجأت قبل كل شيء

الى الذاكرة باحثاً عن التفاصيل .

لقد بينا هنا كيف ان الطريقة واحدة في كل من كاتب يروي سيرته وآخر يكتب قصة تبدو وكأنها ترجمة مقنعة لمؤلفها . وكلمة «التداعي» يكثر ورودها في مذكرات (هنري جيمس) . والذاكرة والتداعي هما المصدران الرئيسيان لرواية السيرة الذاتية كما لرواية القصة العادية . ولكن هذا القول فيه كثير من السذاجة لان المشكلة اعقد من ذلك بكثير .

ولكي نفهم العلاقة بين الترجمة الذاتية وكتابة القصة نورد قطعتين من الكاتبين تعمل فيها الذاكرة عملها . والقطعة التالية من (بروست) وفيها يتذكر ولد صغير حبه للمسرح :

« وفي كل صباح كنت اسرع الى اعمدة الاعلانات لأرى عن اية مسرحيات جديدة تعلن . ولم يكن هناك من شيء يبعث في نفسي سعادة تفوق سعادة الاحلام التي كانت تبعثها هذه الاعلانات . انها احلام مبعثها ما في الكلمات التي يتألف منها عنوان المسرحية من معان متداعية ، ومصدرها ايضاً ما في الاعلانات من ألوان وقد بدت فيها الكلمات بارزة ، والورق ما زال رطباً قد جعده الصمغ . اجل ، لم يكن هناك ما يعدل هذه السعادة الا تلك العناوين الغريبة مثل « اوديب ملكا » او « وصية سيزار جيروودو Testament de César Girodot » وقد نقش على

اعلانات (الكوميدي فرانسيز) الخيرية اللون لا على
اعلانات (الاوبرا كوميك) الخضراء اللون . ولم يكن
يبدو لي اي اختلاف بين شيئين بعمق اختلاف الريشة
الكبيرة الناصعة البياض « في ماسات التاج
Diamants de la couronne » عن الساتان
العجيب للناعم الملمس في « الدومينو الاسود
... Domino Noir »

وهذه قطعة اخرى من (هنري جيمس) يتذكر فيها طفل
صغير آخر حبه للمسرح ايضا :

« ... وكان هناك متع اختلاجية اخرى للصبي الكثير
التجوال ، ولكن لعل اروعها واعنفها هي تلك
المتعة التي كان يشعر بها عندما كان يقف ليعب من
ينابيع الخيال المتدفقة من الاعلانات الضخمة عن
المسرح . وكانت هذه الاعلانات ضخمة جداً في زمن
لم يكن الاعلان فيه يزو عن مجرد اخبار . وكانت
هذه الاعلانات على اوراق ضخمة ، مستطيلة الشكل ،
صفراء او بيضاء ، وملصقة على الواح خشبية طويلة
او في فتحات مجوفة . وفي هذه الاعلانات ما
ينقع غلة كل من يفكر في ارتياد المسرح فتخبره بكل
ما يهمه . وكانت هذه اللوح مرتكزة عادة الى
اشجار او اعمدة المصابيح ، وكذلك الى الاسوار
والجدران والاسيجة ، والى كل مكان ممكن . وكان

اجملها هو ما بدت فيه اسماء شخصيات المسرحية
والممثلين في خطوط متوازية على الطريقة القديمة الحميدة،
وفي مثل هذه الاعلانات كانوا يكتبون جميع الاسماء ،
وهي اسماء كثيرة في تلك الفترة المزهرة من عمر
الدراما . وكنت اجد نفسي وسط مسارح لا حصر
لها في الجادة الخامسة ولا بد انها كانت كما أظن قريبة
من الزاوية الجنوبية الغربية للشارع التاسع ، وكانت
يدفعني الى هناك ان الادوار الطويلة المملة لم يكن لها
وجود آنذاك ، كما ان الاعلانات كانت تغير دائماً .
وكلما مررت بهذا المكان كانت هذه الاعلانات تسلب
لي كما تأخذ لوحة رسمها فنان عظيم ، معروضة في قاعة
ضخمة ، بلب سائح يعشق الفن . ومع انني في يومي
هذا لا اذكر تماماً ما كان فيها ، الا انني كنت احس
بالراحة بين المسارح ... »

ان الرجل ذي السبعين عاماً في تذكره لعاطفة الصبي
الصغير الناضجة قبل اوانها ، وحبه للمسرح في نيويورك ،
ليبدو اقل عكوفاً على البحث عن تجربته العقلية من الرجل
النصف في الغرفة المبطنة بالفلين وقد استعاد ايام صباه ، وأخذ
يتذكر كيف كان يقف امام الاعلانات . ولعل من الممتع ان
نلاحظ انها كانتا يكتبان ترجمة لحياتها يبدو بينها شبه كبير ،
مع ان غايتها مختلفتان : (فهري جيمس) كتب ما كتب
لمحرر رغبته في دراسة نمو الخيلة ، وهي هنا تخيلته . امه

(بروست) فكانت غايته ان يعمل على التذكر ليكتشف كنه
الذاكرة : وهناك أمور كثيرة هامة متشابهة نستطيع ان
ندركها في هذين الكتابين المختلفين ، ولعل القطعة التالية ترينا
كيف يمكن ان تتشابه الأشياء الملمذة للصبيين الصغيرين الحساسين
رغم تباعدهما وتباينها في الثقافة تباعداً وتبايناً يشبه ما بين
نيويورك وباريس من تباعد . يقول بروست :

« ... والى أنواع الأكل الدائمة مثل البيض والكستلينا

والبطاطا والمربى والبسكوت ، كانت (فرانسوا)

تضيف ايضاً ما كل مما تنتجه الحقول والبيارات وتقلب

الفصول ، وما تجده صدفة في الاسواق من الأشياء

النادرة ، وما يكرم به الجيران ، وما تتفتق عنه

عبقريتها . فكانت مائدتنا بهذا تنعكس عليها فصول

السنة وما يطرأ على الحياة الانسانية من احداث ،

فاشبهت بها الزهرة ذات الأربع ورقات التي كانت

تحفر على أقواس الكاتدرائيات في القرن الثالث عشر .

كما نجد على المائدة سمكاً لأن بائعته ضمنت لها انه

طازج ، وديكاً رومياً لانه اعجبها عندما رأت في

السوق في (روزينفيل روبان) ، وخرشوفاً بنخاع

العظم لانها لم تطبخه لنا بهذه الطريقة من قبل ، ولحم

ضأن مشوياً لان الهواء المنعش يجعلنا نحس بالجوع

ونستطيع ان نهضمه في السبع ساعات السابقة للعشاء ،

وسبانخ للتغيير ، ومشمشاً لأنه ما زال نادراً ، وكزبرة

«فرنجية لانه لم يبق على انتهاء موسمها سوى اسبوعين ،
وتوت شجرة العليق التي احضرها (مسيو سوان)
خصيصاً لنا ، وكرزاً هو أول قطاف لشجرة الكرز
التي لم تحمل في السنتين الماضيتين ، وكريميا الجبن التي
كنت مفرماً بها في تلك الايام ، وكعكة باللوز لانها
كانت قد اوصت عليها مساء امس ، ورغيفاً شياً
لانه قد جاء دورنا « لنقدم » خبز القربان . وعندما
تنتهي من أكل هذه الاصناف جميعها ، فهناك ما
صنعتة خصيصاً لنا ، وان قدمته باسم والدي الذي
يروي مثل هذه الاشياء - انه شيكولاته بالكريمة
ايدعتها بخيلة (فرانسوا) وصنعتها يداها . وتضعها
امامنا خفيفة سهلة البلع ، كأنها قطعة موسيقية
وضعتها لهذه المناسبة وسكبت فيها كل مواهبها .
واذا نظرنا الى الطفل في نيويورك فانتا لا نجد عنده هذا
الدوق المتلف في الاكل . فلا شيء عنده في لذة « العجوة
بالبنندورة » ، ولا شراب كالذي تشربه (مدام دي فايونيت)
و (لمبرت سترذر) في قصة « السفراء » - لا شيء من هذا في
« صبي صغير وآخرون » . ان ذكريات الطعام عند هذا الصبي
امريكية فهي : بوظة تؤكل في كل حين ، وكعك ساخن
بوتقات مغسولة بالعسل الاسود في رواق جيران كرماء جاؤوا
من الجنوب واستقروا في الشارع الرابع عشر ، وعجين محلى
بومقلى بالدهن في (برودوي) ، وكعك بالزبدة يخبز بالمئات

« عجيته المستطيلة ذات لون بني فاتح شهي ، وهي مزخرفة مدخنة ، لا مقرقشة ولا هشة ، بل طرية مليئة بسائل حلو دهنت به » . وهناك ايضاً بعد هذا الدراق ! آه ! دراق السنة الماضية ! ويتذكر الصبي الصغير بعض اشجار الدراق الضخمة في حديقة البيت الخلفية ببيت جدته لأمه في (آلباني) ، كما يذكر الدراق النامي بالقرب من الماء بنيويورك : « ... اكيال من الدراق خاصة دراق كبير ودراق صغير ، دراق ابيض ودراق اصفر . هذا الدراق لعب دوراً في تلك الحياة التي انفصلوا عنها . ان كل حديقة ، بل كل شجيرة تقريباً ، بل وحتى جيوب الصبيان ، كانت تنبتها . وكان الدراق « يقطع قطعاً صغيرة » ويؤكل بالكريمة مع كل وجبة . ويمزج بالبراندي في البيت ما تبقى من السنة - واذا كانت هذا الصنف « الطبق المفضل في الحفلات » فذلك لان مجرد ظهوره في الحفلة مضافة اليه البوظة او مضافاً الى البوظة ، كان يبعث في الحفلة مرحاً لا نظير له . وفوق هذا فهناك اكوام من الدراق في كل مكان ، اكوام عالية عند كل منعطف تصل الى الشارع وكأنها تتحدث عن غنى الجنوب . في تلك الايام كنا نأكل كل شيء بالكيل والبرميل وكأننا نأخذ من مخازن لا ينفد ما فيها ... »

ان هاتين القطعتين توضحان تمام التوضيح عمل الذاكرة

عند فناني يكتب سيرته، وعند فناني آخر يقوم بعمل يتطلب براعة أكثر، ذلك هو كتابة قصة. ويتفق الكتابان في أنها، بحسب لاي، ان يعبراً تعبيراً صادقاً عن تجربتها... ولكننا نلاحظ ان الطعام عند (بروست)، مجرد تعداد يختلط بتأملات الشفتين، النبي يتجسس به المرء في ذكريات (هنري جيمس)، بل ان كل نوع من الطعام عند (بروست) يتفق مع الفصل والعرض والمناسبة، وكل فصل وفرة ومناسبة من اختيار (فرانسوا) التي تملك لكل تعليلاً. وكان من نتيجة هذا ان تميزت ترجمة (بروست) لنفسه، التي هي قصة في حقيقتها، عن ترجمة (هنري جيمس) لنفسه، التي هي في حقيقتها تأريخ لحياته. ونجد عند (بروست) اهدأ آخر، يتميز به كتابه: «ذلك هو تصويره الذي الرائع لشخصية (فرانسوا) - السمك»، «لأنه اعجبها عندما رآته في السوق»، «لحم الضأن المشوي»، «لأن الهواء المنعش يجعلنا نحس بالجوع ونستطيع ان نهضمه في السبع ساعات السابقة للعشاء»... الخ.

مما سبق نرى ان القصة يمكن ان تكون فيها ترجمة لحياة كاتبها، ولكن هذا لا يعني انها تأريخ لحياته. وقد يبدو هذا القول قضية مسلماً بها، ولكن لا بد من تأكيدنا لنستطيع الانتقال بعدها الى تحديد الدرجة التي يمكن بها للمعمل الفني ان يكون منفصلاً عن حياة صاحبه.

وما دمنّا قد سرنا في هذه الطريقة التجريبية ، فلننظر
 نظرة عابرة في كتابين حفظا لنا صدقة واتفاقا . وهما اثنان
 قد املنا كاتبهما والذي حفزهما الى ذلك اكتشافها ، اثناء
 كتابتهما ، حقائق جديدة هامة عن نفسيهما وفيهما . وقد عاش
 هذان الكتابان رغم انها ناقصتان . والكتاب الاول ليس الا
 قطعة مبتورة ، وهو « ستيفن بطلا » (لجيمس جويس) وقد
 استخدم الكاتب مادة هذه القطعة في الفصل الاخير من كتابه
 « صورة الفنان » ، وان كانت القطعة في حجم الشكل النهائي
 للكتاب تقريبا . والكتاب الثاني قصة ناقصة في ثلاثمائة الف
 كلمة (لبروست) ، وهي قصة « جان سانتوي Jean Santeuil »
 (وهي قصة ناقصة رغم انها في حجم ثلاث قصص من
 القصاص الحديثة على الأقل) . وقد عثر على هذه القصة بين
 أوراق (بروسست) وطبعت في ثلاثة أجزاء (١٩٥٢) من
 مقدمة للكاتب الفرنسي (اندريه مورو) . (لم تترجم هذه
 القصة الى اللغة الانجليزية بعد) (٤) . وهكذا شاءت الصدفة
 وحسن الحظ ان نطلع على قصتين تترجمان لكاتبتهما ، في

شكلها الأولي البدائي . وما اسعد النقد الأدبي بهذه الصدفة !
ان امامنا فرصة ذهبية لنرى كيف يبدأ الفنانون بداية خاطئة
ثم يدركون خطأهم فيعودون الى تنقيح ما كتبوا .
وفي كلتا الحالتين فان هذين الكتابين - ام ترى ان من
الاصواب ان نسميها المسودتين ؟ - هاما جدا وجديران
باهتمامنا بسبب شهرة مؤلفيها . وكتاب (بروس) ، الذي
يصعب تسميته قطعة رغم انه غير كامل ، كتاب ممتاز يمكن
ان يضع مؤلفه في الذروة من كتاب القرن العشرين الفرنسيين ،
حق لو لم يكتب بروس شيئا غيره . اما كتاب (جويس) ،
الذي هو في الواقع قطعة (كسرة) ، ففيه كثير من الألفاظ
الجميلة الساحرة التي عرف بها (جويس) وان خلا من اللمسات
الفنية البليغة التي اخذت تبدو في الكتابات التالية لهذا
الكاتب القصصي . وقد قال (جويس) عن « صورة الفنان »
او « ستيفن بطلا » انه « ترجمة لنفسه » في قالب قصة ، وذلك
في رسالة له أرسلها الى الناشر . اما بروس فقد سعى الى ان
يخفي ان كتابه ترجمة لنفسه وذلك باستتاره خلف مقدمة طويلة
على الطريقة المألوفة عند (هنري جويس) : فقد جعل نفسه
راوية يتحدث بصيغة المتكلم ، ويصغي الى كاتب قصصي
شهير يقرأ القصة بصوت مرتفع ، وذلك اثناء وجودهما في
مزرعة بمقاطعة (بريتاني) . وهناك مقدمة قصيرة من ثلاث
جمل فيها اعتراف ان هذا الكتاب ترجمة لمؤلفه ، ولكن
المفروض فينا ان نعتبرها مقدمة الكاتب القصصي في القصة ،

لا مقدمة (بروست) الشاب المصغي لهذه القصة والمعجب بها :
« أأسمي هذا الكتاب قصة ؟ انه اقل من قصة ولكن
لعله اكثر بكثير من قصة ، فهو خلاصة حياتي ذاتها ،
وقد جمعتها في ساعات التجلي الماضية ، دون ان
اضيف شيئاً . انني لم اخلق هذا الكتاب ابداً ، انما
حصلته »

ويؤكد (اندرية موروا) ، احد مؤرخي بروست ونقاده ،
بان هناك تقارباً وثيقاً بين حياة جان ساتتوي بطـل قصة
(بروست) وبين حياة (بروست) بالذات . ففي الصفحات
الاولى من القصة نكتشف واقعة قبة ما قبل النوم الوداعية
التي ستلون بداية المأساة العقلية في بطل (سبيل سوان) ،
وهي واقعة صبيانية مع فتاة تدعى (ماري) تمهد لقصة
(جلبرت) وتوميء اليها .

والدا (بروست) اللذان كانا ما زالوا على قيد الحياة عندما
كتب كتابه هذا في اواخر عام ١٨٩٠ ، مرسومان بخطوط
واضحة مفصلة مستمدة من الحياة الواقعية كما يبدو ،
(وبرجوت) موجود في هذه القصة ايضاً ، ولكن كرسام
لا ككاتب ، وهناك غرض مباشر للهيجانات العاطفية التي
اثارتها قضية (دريفوس) (٥) وهي قضية يعالجها (بروست)
فيما بعد بطريقة غير مباشرة ، وواضح ان عبارة الجملة الصغيرة
« petite phrase » مأخوذة من الموسيقار الفرنسي (سانت
سين) Saint-Saëns (١٨٣٥ - ١٩٢١) ، وفي القصة ايضاً

موضوع الشذوذ الجنسي ولكن الكاتب يمر به مروراً عابراً (٦) ويصور منتصف الكتاب (جين) في المجتمع ، وما جاء فيه شبيه بما جاء في قصة (سيل سوان) ، وتتفتح ازهار الليلك ولكن باريج دون ما في القصة الثانية . ان هذا الكتاب من عمل (بروست) الذي لم يكن قد اكتشف بعد الكاتب والناقد الانجليزي (راسكن Ruskin) (١٨١٩ - ١٩٠٠) والكتاب ليس فيه (سوان) ولا (تشارلوس) ، ولكن فيه ما هو هام جداً : فيه أحداث تقع في حياة (جين) نجد فيما بعد انها قد اصبحت جزءاً من حياة (سوان) . ويبدو (بروست) في بعض اللحظات وكأنه قد اقترب من هدفه الذي وضعه لنفسه فيما بعد وهو البحث عن الذاكرة الإرادية ، ولكننا نجد يدلاً من هذا ذاكرة بتقل واقعياً مباشراً ملموساً . والوحدة الشعرية المسيطرة على الكاتب التي نجدها في كتابه التالي ، موجودة هنا ايضاً بصورة خفيفة . ويبدو في هذا الكتاب امران هامين هما : التعبير المستقيم المنطقي دون التواء ، والنضارة في التعبير : فنحن فيه نرى (بروست) يسير في طريق التكامل والتطور وهو يترجم لنفسه - انه يكتب ذكرياته على شكل قصة .

ونجد الامر نفسه في «ستيفن بطلا» : فبعض الوقائع المكتمة قد عرض لها المؤلف فيما بعد بطريق غير مباشر ، او اسقطها بكاملها . واسلوب (جويس) الاول سهل ، واقعي ، مقتصد في التعبير ، وهناك تعرية صريحة لاحاسيس (ستيفن)

روايتنا في الجامعة ، وهي تعريضة نقاشية تناقش - قاضياً - جمع
 الاثر الادبي الذي انبثق منها فيما بعد . - وقد استقطب (جويس)
 من هذا الكتاب فيما بعد بحثه في « الدراما والحياة » . وعرضه
 على (ايماء) . ان تصبح خليلته ، وهو عرض يبرز في هذا المقام
 دليلاً على تهتك (ستيفن) . وهكذا فان ما يقدمه لنا هذا
 الكتاب بصورة رئيسية هو رسمه صورة الفنان شاب ذي
 علقوان يقامي من حاجة دائمة الى ان يوطد ذاقه . ويؤكد في
 بيئته العاهرة . وفي الحياة التي يجدها خائفة . فهو يحمي نفسه
 من العالم في كل خطوة . وهو يفعل ذلك بمناقشات عقلية
 برصينة . وبلاغية تكاد تصل الى ان تكون خطابة دائمة ،
 ويسعى وراء الخفي من المعرفة ، واتخاذ موقف المتحدي
 والمتعجرف .

وفي هذه القطعة يعرض لنا (جويس) نظريته في الفن ،
 وهي النظرية نفسها التي صرح بها في « الفنان » ، ولكنها هنا
 هنا موزعة في موثقات متعددة كما اننا نقتصر الى الموضوع والوسيلة
 بالالتزام ، وهي امور اكتملت هنا فيما بعد . والحديث عن
 الفن في الكتاب التالي يومئذ الى ان (ستيفن) قد وصل الى
 درجة النضج العقلي ، فاكتمال النظرية الفنية عنده انما يعني ان
 عهد الشباب قد انقضى ، وان الفنان الشاب قد اصبح قادراً
 على ان يواجه العالم ، ويصوغ عنه على هواه .

وفي « ستيفن بطلا » عنصر من فلسفة (جويس) الجمالية
 محدوف من « صورة الفنان » : ذلك هو نظرية التجلي .

ويبدو ان (جويس) قد اسقطها حتى من المسودة الاولى للكتاب الثاني ، وكأنها امر شخصي ، واستنباط لا يريد ان يبوح به . ولا يشير الى هذه النظرية الا اشارة عابرة فيما بعد في «عولس» ، وبطريقة تدل على انه يعتبرها امراً من الامور التي عبرت به في حياته . يقول في «عولس» :

« أتذكر تجلياتك وتأملك للاوراق الخضراء البيضوية الشكل ، وما فيها من اعماق واغوار ؟ والنسخ التي سترسل منها عند موتك الى كل المكتبات العظمى في العالم بما في ذلك مكتبة الاسكندرية ؟ »

وفي « ستيفن بطلا » ما في « جان سانتاي » من تعبير مستقيم منطلق دون التواء مع نضارة وعذوبة ، ودقة في الملاحظة وعنف وجدة في الاسلوب . وهذه الميزات تجعلنا نشعر بالأسى لان (نورا جويس) لم تستطيع ان تنقذ منه أجزاء أخرى من النار التي كان قد القاه فيها زوجها . ان هناك تشابهاً غريباً بين ما فعله الفنانان عندما طرحا اثريهما الاولين جانباً ليباشرا في صياغتهما من جديد . فقد اعاد (بروست) كتابة (جان سانتوي) قصة بصيغة المفرد المتكلم نجد فيها انفسنا كلياً في عقل الراوي . وبعدها كان قد حاول ان يكون موضوعياً على استحياء (مستخدمنا طريقة كتابة قصة ضمن قصة وطريقة الراوي) فانه اعطى الآن قصته ، الجديدة الصياغة ، شكل ترجمة ذاتية . ولعل لنا ان نخمن بان موت والديه جعل تحفظاته السابقة غير ضرورية ، كما ان نمو

النهج الذي اتبعه في استنطاق ذاته بواسطة التوسع في تجميع الذكريات والاحلام قد جعل انتهاج صيغة المفرد المتكلم السبيل الصحيح الوحيد الذي تمكن بواسطته من نقل الاستنطاق الذاتي ومحاسبة النفس دون الاضطرار الى تكبد المشقات التقنية (التكنيكية) التي تكتنف محاولة جعل القصة تدور في وعي شخص آخر . اما (جويس) فقد حافظ على صيغة الغائب في كل من النسخة الاولى والشكل النهائي لقصة « صورة الفنان » ولكنه أحال السرد القصصي الموضوعي ، كل الموضوعية ، في النسخة الاولى ، الى سرد ذاتي ، كل الذاتية ، في الشكل النهائي للقصة . وفي الحالتين كانت اعادة الكتابة تتبعا لتجربة باطنية : استجابة لحاجة لاستجلاء العقل من الباطن مثلما هي استجابة للحاجة الى اطلالة خارجية من العقل على العالم .

وهكذا فان هاتين القصتين تصبحان ، من جهة اكثر تلونا بصيغة الترجمة الذاتية (السيرة) ، ومع ذلك فانهما من جهة اخرى تشتدان تنائياً عن ان تكونا من قصص السيرة الذاتية ، ذلك ان سيرة حياة (بروس) اصبحت كما رأينا جزءاً من سيرة حياة (سوان) ، مثلما اكتسب في الوقت الملائم كل من الاب (ليوبولد) و (مولي بلوم) عقل (جويس) الذي خلق لنا عقل ستيفن . وهكذا فعند هذه النقطة يمكننا ان نحاول محاولة مجدية تدقيق وتصفية العلاقة بين السيرة الذاتية والقصة النفسية .

حسب النظريات النفسية الغلظة فان كل عمل فعله لا يعدو
ان يكون تعبيراً عن انفسنا ، وكل عمل يصدر عنا انما يرسم
تاريخ حياتنا ، حتى ان الكتاب الذي نكتبه انما هو كتاب
الانفسنا : فالطريقة التي نثني بها والاسلوب الذي نتحدث به ،
والدوافع العصبية التي تجعلنا نعمل على المقرضات وتعطي
خط يدنا شكلاً خاصاً ، والكلمات التي نلفظ بها والجمل التي
نكونها منها ، والصور التي نستحضرها ، والأشياء التي تختارها
واعيننا - كل هذه اعمال تدل علينا بتأريخ حياتنا . وعلى هذا
يفان الشاعر عندما ينظم ابسط قصيدة بخائية فان اختياره
الكلمات والصور والرموز ، انما يدل عليه لاجل اي انسان
آخر ، ويجب ان نذهب الى حد ان نتحول لنفسه امولفاً فان
لختياره للسرقة من مؤلف دون آخر ليس لعل عليه وعلى
شخصيته .

وفي عالم تكثر فيه مناجي الاختيار يمكن ، يوماً ، سبب
ما وراء اختيار الانسان هذا الشيء دون ذلك الشيء ، رغم
ان السبب قد يكون غامضاً . وعلى هذا الاساس بالذات فان

النقد الادبي ، الذي يسمى الى اكتشاف خصائص العقل الذي
انتج ادبا معيناً ، كل ما يدعو الى التوصل بمؤرخ حياة ذلك
العقل ليساعده على اكتشاف تلك الخصائص . والواقع ان هذا
اليسعي الحديث وراء اكتشاف العقل المبدع للعمل الفني ، والعقل
البرز في العمل الفني ، يفسر لنا لماذا قامت هناك مدرسة كاملة
تسهر بالحاجة الملحة الى خلق انسان اسمه شكسبير ، بعد ان
يفشلنا في ان نجد الانسان الحقيقي المسمى شكسبير . ولعل هذا
كله ليس الا طريقة اخرى نعبث بها عن رأينا في ان الاسلوب
هو الانسان ولكن هذا يعني ايضاً ان الانسان هو الاسلوب ،
فاجزاء متناثرة من تجربة الانسان الكاتب قد ابدعت عمله الفني .
ومن هنا يحق لنا ان نقول اننا اذا عرفنا عن الفنان مايكفي ،
فاننا نستطيع عندها ان نحلل فنه ، ونضع اصبعنا على ما فيه من
عناصر من حياته جعلت للعمل الفني هذا الشكل الذي هو
عليه . وبما لا شك فيه ان هذا القول يصدق على كاتب القصة
التقليدية ، ذلك لان الاول يفتح لنا الطريق الى دماغه .

وتيارات الوعي الثلاثية في « عولس » تصدر عن اصل
واحد ، ومهما اختلف كل واحد منها عن الآخر فانها لا تعدو
ان تكون جداول متفرعة عن تيار الوعي الاصلي الذي يغذيها
وهذا التيار الاصلي هو دماغ (جيمس جويس) . والسؤال
الذي يجبنا الآن هو : ليست القصة التي تستعمل تيار الوعي
بقصة تؤرخ حتما حياة كاتبها ؟ أليس ما نجده فيها هو تجربة
الكاتب وجو دماغه ؟ وبعبارة اخرى : أليست الكتابة

بطريقة تيار الوعي هي صورة اخرى لكتابة الشيء نفسه
بطريقة المذكرات ، حيث نجد ان الكاتب في كلتا الحالتين
يعود الى ماضيه ليمسك به ؟ اليس الكاتب في مثل هذه الحالة
انما يخلط الذكريات وقداعي الخواطر مدعياً بأنها امور متخيلة ،
او يلبس هذه الذكريات والخواطر شخصيات فيستر بهذا
حقيقة انها تصوره هو ، ليوحي للقارئ بأنها امور تتعلق
باشخاص آخرين ؟ واذا كان هذا هو الواقع ، فما الفرق اذن
بين مذكرات (سانت سيمون) (٧) وقصة لـ (بروست) ؟ ألم يكن
(كازانوف) (٨) ، عندما سجل مغامراته ، يكتب مذكرات
عن حياته اللشطة باحداثها الواقعية ، وبهذا كان شبيهاً (بروست)
الذي كتب مذكرات عقله الخالق على انها قصة متخيلة ؟

واذا اتفقنا على وجهة النظر هذه ، فلا بد لنا من ان
نوافق ايضاً على ان (مارسيل بروست) انما كتب تاريخاً
لحياته لا قصة ، ذلك لانه كان دوماً يستمد من عقله هو ويعيد
خلق ماضيه ، في سعيه الى حقائق التجربة . ومع ان (بروست)
قد ذهب الى حد ان سمى بطله (مارسيل) باسمه ، فانه كان
اول من انكر مراراً وتكراراً انه كتب قصة تسجل حياته .
وقد سئل مراراً عن الشخصيات التي صورها في قصته ، فكان
جوابه دوماً انه قد خلقها .

وفي الخلاصة الرائعة التي كتبها في آخر جزء من ذلك
الكتاب ، والتي يدرس فيها نفسه كفنان يبدع التجربة
ويحافظ عليها ، يقول :

ليس في هذا الكتاب اية شخصية هي مفتاح لشخصية واقعية . ان كل ما فيه قد خلقته ليلائمه الهدف الذي اريده من ورائه .. »

وللنظرة الاولى يبدو لنا مثل هذا الكلام مغرياً على ان نعلنه زيفاً جريئاً : فهو يكتب قصة لا يمكن ان تصدر الا عن تجربته الخاصة ، ويسمى بطلها باسم هو ، ويقص قصته بصيغة المفرد المتكلم ، ثم يأتي بعد هذا كله ليدعي بجرأة انه قد كتب قصة متخيلة ومع هذا فاننا اذا دققنا النظر فيما يعنيه (بروس) فاننا نكتشف انه انما كان يقرر حقيقة جوهرية أساسية . انه يقول :

« ... ان الكاتب ليستطيع ان يعطي اية شخصية يبدعها ستين اسماً من اسماء الاشخاص الذين درسهم ، فمن واحد يأخذ جهامته ومن آخر نظارته ومن غيره مزاجه ، وحركة معينة لليدين من غير هؤلاء .. والكاتب المبدع انما يبحث عن العموميات ويختار منها المادة المناسبة لعمله الفني المتسم بصفة العمومية . » وقد استعمل (هنري جيمس) الفكرة نفسها في رده على أخيه وعمته واصدقائه المقربين الذين قالوا له انه قد رسم صورة مضحكة للآنسة (بيبيدي Peabody) من (بوسطن) شقيقة زوجة الكاتب القصصي الامريكي (هاووزن) (١٨٠٤ - ١٨٦٤) ، وذلك في تصويره للمصلح الاجتماعي في قصته (اهل بوسطن) (١٨٨٦) « The Bostonians » . وقد

أجاب (هنري جيمس) : بأن هذه الشخصية قد خرجت .
« بكاملها من يعني كما خرجت منه كل شخصية أخرى رسمتها .
ولعل هذه الأنسة كانت خليطاً من عدة نساء من (بوسطن) ،
ولهذا أفليس هناك أي سبب يجعلنا نشك في صدق ما أكدته .
(هنري جيمس) . ولكن من الممتع أن نذكر أن هناك كل
الشبه في المعنى بين اسم الأنسة في الواقع واسمها في القصة .
ولعل (هنري جيمس) قد رسم عن غير وعي منه شخصية
يعرفها ، رأى فيها النموذج الذي يبحث عنه . ومن شأن
الكاتبين (بروس ووجويس) أن يوافقا على أن بطل القصة .
قد أعيد خلقه في العملية التي تجرى ضمن « الوعي الأخلاقي » .
يقول لنا معظم كتاب القصة أن شخصياتهم الروائية هي
شخصيات مركبة . وهكذا فإن الشخصيات الروائية في
انتاج (بروس) تكتسب بعضاً من سيرة حياتها من (بروس) .
بالذات ومن التفاصيل المدروسة التي اختزنها ذهنه الساعي إلى
التفاصيل . على أنه من الممتع أن نكتشف أن العبارة الصغيرة
التي اشتهرت عن (بروس) ، عبارة « تلك اللحظة الموسيقية
الملحاحة التي تشق طريقها عبر الزمن الضائع » ، إنما هي عبارة
خليطة مركبة . ذلك أن بروس يصفها في رسالة له إلى (جاك
دولان كزيتيل) (٩) بأنها « عبارة موسيقية عارية اطلاقاً من
سوناتا الكمان للموسيقار (سان سين) وهو موسيقار لا أحبه » .
ولهذا وردت هذه الملاحظة كذلك في جان ساتوي (١٠) ، ثم
لا يلبث أن يدعوها بأنهم « رقية الجملة الحزينة » ، ولكنه

عندما يصف النكاح والبيانات بأنها يتناهيان كطيرين فانه يقصد
الى ان يصف سوناتا (سيزار فرائك) كما يعزفها (جورج
ايندريك) ، فوعودتها تذكره بمقدمة (الوهنغرين) (١٠٠) كما
انها تبدو في نظره كمقدمة وضعها (شوبيرت) الموسيقار
الشمسوي اول معزوفة للموسيقار الفرنسي (فوريه) . ان
استعمال هذا الخليط المركب في اعمال بروست يظهر على شكل
آخر في كتابات (جيمس جويس) : فعنده نجد خليطاً لغوياً
يثير تداعي خواطر مركباً .

هذه الحقائق قد تحملنا على ان نصف عمل (بروست) بأنه
تسجيل لحياته في الظاهر ، بينما هو في واقعته يكشف لنا عن
موضوع معقد تعقيدته هو كإنسان ، وتفقيد الناس الذين
عرفهم : فتحق جميعاً الى حد ما خليط من آرائنا وأقاربنا
وذكراتنا والقطع المتفرقة التي يتكون منها جسدنا ، فنشبه
هذا الإنسان طوراً وذاك طوراً آخر ، فالإنسان على هذا ليس
واحد أبداً بل اشخاصاً عدة . اننا هنا نجد عند (بروست) ،
احساساً بعمق التجربة وتنوعها . ومن الناحية التقنية فإن
(بروست) انما يكتب قصة من قصص التراجم الذاتية ،
وبمعنى عتام اوسع فانه قد خلق عملاً ادبياً مركباً أصبح فناً
مستقلاً عن خالقها . وتمشياً مع ذلك لي ان اقول بصدد
« عولس » ان تيارات الوعي الثلاثة ذات الملامح الفارقة ،
رغم انها جداول متفرعة عن تيار (جويس) بالذات ، تقوم
بثابة شخصيات مستقلة بولا تقوم بثابة اوجه مختلفة من اوجه

شخصية (جويس) حق لو كان لنا ان نقول ، بعد بحث دقيق ، ان (مولي بروم) تعبر عن جانب معين انشوى من طبيعته وكذلك من خبرته بالنساء ، ولربما كانت (مولي بروم) نسيجاً مركباً استمدته من كل النساء اللواتي عرفهن ، هذا بينما ينطوي (بلوم) الزوج على كل تلك الصفات المقلقة القلقة المزعجة التي ينطوي عليها (جويس) بالذات والتي تكشف عنها في انتاجه اثرأ أدبياً كقصة « يقظة فينيغان » . ولهذا كله نجد من (بروس ت) في بعض الاحيان تغشية متعددة وغريبة للخط الفاصل بين الترجمة الذاتية (السيرة) والقصة المتخيلة . ففي (سوان) يخلق بطلاً متميزاً عن الراوية (مارسيل) وذلك بنفس تمايز (بلوم) عن (جويس) رغم ان (بلوم) في ماهيته هو انعكاس بارز لشخصية (جويس) ؛ وفي القسم الاول من « الزمن الضائع » يقدم لنا (بروس ت) ما يرقى الى ان يكون اقصوصة مستقلة الا وهي قصة « سوان عاشقاً » التي تقوم كقصة تقليدية تقريباً ، مرتبطة بخيوط مرثية وخفية مع بقية القصة . واذ يتأهب (بروس ت) لرواية القصة فانه يبدو ميالاً الى فصم الراوية عن ذهن الراوية والتفريق بينها ، على ان نزامته الفكرية تنبئه بانـه لا تزال هناك صلة وصل تصل بين الراوية وعقل الراوية . وهكذا يعتمد الى تحليل مضامين هذه العملية .

يحدثنا بروس ت ان علاقة (سوان) (بأوديت) قد بدأت قبل مولد (مارسيل) . ومعنى هذا ان (بروس ت) لا يمكن

ان يكون الا مؤرخاً لحياة (سوان) . وهو يقول لنا ان
القصة قد قيلت له « بتفاصيل دقيقة كثيراً ما يكون الحصول
عليها سهلاً عندما ندرس حيوات اناس ماتوا من قرون . بينما
يصبح جمع هذه التفاصيل اصعب علينا عندما نحاول تسجيل
الاحداث في حيوات اصدقائنا المقربين جداً . » ومعنى هذا
انه لا يكتب تاريخ حياة . انه يمزج القصة بنفسه ثم يجعلها
جزءاً من قصة (مارسيل) . ذلك لأن القصص التي سمعها عن
(سوان) كانت - كما يقول - قد تركزت في ذهنه « عنصراً
واحداً مستقلاً » ولكنها لم تكن من الالتحام بحيث لا يستطيع
معه التمييز بين الطبقات الثلاث ، ذكرياتي القديمة ، وذكرياتي
الفطرية : وتلك الذكريات التي اوحى بها منذ عهد قريب
رائحة او طعم ، والذكريات التي هي في حقيقتها ذكريات
انسان آخر وصلت إلي عن طريق شخص آخر - وهذا لا
يعني ان هناك انقساماً ذاتياً او خطأ في تركيب الطبقات
الجيولوجية للذاكرة ، انما هي اشبه بتلك العروق ذات
الالوان المتعددة التي نجدها في بعض الصخور وبعض انواع
الرخام ، والتي تشير الى اختلافات في الاصل والعمر والتركيب .
ان هذا التشبيه الجيولوجي الذي يضربه (بروس) لتفسير
تعدد انواع الذكريات يشبه شياً عجبياً تصوير (وليم جيمس)
للذاكرة حيث يقول « ان الانتقال من فكرة الى اخرى لا
يعتبر انقطاعاً في التفكير مثلما لا تعتبر العقدة في عود
الخيزران انكساراً في خشبه : فالانتقال من فكرة

الى اخرى جزء من الوعي مثلما العقدة جزء من قضيب الخيزران . وقياساً على هذا فان (سوان) وقصة فشله في حبه قد أصبحت جزءاً من وعي (مارسيل) وهو بهذا يختلف عن (بلوم) في انه لا يبدو لنا منفصلاً عن عقل (مارسيل) ، بل يبقى طبقة من طبقات الذاكرة في عقل (مارسيل) ، ولكنه مع هذا له هوية (ماهية) مستقلة ضمن تلك الذاكرة . وعلى هذا فالذاكرة عند (بروست) ليست مجرد استعادة احداث مضت في مكانها وزمانها ، وهو ما نظن عادة انه ترجمة الكاتب لنفسه . ان (بروست) يحاول ان يبين لنا ان الذاكرة خليط مركب ، وهي عملية تتداعى فيها المعاني بحرية فتنتقل الاحداث من ترتيبها الزمني وتخلطها كما تخلط الوراق اللعب . وبهذا فاننا نبقى على حالنا فترى بعض الاشخاص شباباً مع انهم قد أصبحوا كهولاً ، ونظن ان بعض الناس احياء بينما هم اموات ، وتذكر اماكن ومناظر كما عهدناها بينما هي قد تغيرت او اختفت تماماً . ويقول (جويس) « ان الذاكرة بتقلها الماضي الى الحاضر دون تعديل حتى للكأنه الحاضر ، تمحو تماماً ذاك التعديد الزمني الذي به يعرف واقع الحياة » . وهذه العملية من طبيعتها انها مركبة .

ونستطيع ان نقول ان العقل القوي ليس هو مجموع ما فيه من اجزاء فقط ، اعني ليس مجموع الاشياء التي يتذكرها الفنان : فالجندي الباسل قد يكتب مذكراته متدرجة من معارك حارب فيها ومغامرات تقام بها واوحمة تلكها وشخصيات قابلها ، ثم هراً

هذه المذكرات فنجد في قراءتها متعة ، مع انها سلسلة احداث متدرجة زمنياً كالاحداث التي نقرأها في الجرائد اليومية . ولكننا لا نعتبر مثل هذا العمل فناً ، وان اعتبرناه ترجمة لكاتبه . ولكن هذه الاحداث نفسها تستحيل عملاً فنياً عندما تصبح جزءاً من تجربة ومنتج بالحياة نفسها ، كما هو الحال في المعارك الموصوفة في « الحرب والسلام » لتولستوي او في البانوراما التاريخية « La Chartreuse de Parme » (١١) :
فهنا تندمج العناصر المتفاوتة وتتلاءم ويعمل العقل المبدع عمله في تغيير المادة الخام ، فتصبح ذات قيمة تتجاوز قيمتها الآنية ، وتصبح جزءاً من تجربة اجيال متتالية من القراء .

ترى ما رأى (جيمس جويس) في قضية علاقة الفنان بعمله ، وهو الواضح الفصيح المنطقي في نظركه الجمالية الى ما يبدع ؟ لقد ترك لنا رأياً مقنعاً نجده في ختام كتابه « صورة الفنان كشاب » . وقد سبق ان اقتبست جزءاً من هذه القطعة لاوضح بها اشياء معينة ، ولكني ارى نفسي الآن ميالاً الى ايراد القطعة بكاملها . يقول (جويس) :

« ... الشكل الغنائي في الواقع هو ابسط حلة لفظية تعبر عن لحظة عاطفية ، وهو صرخة موقعة موزونة كتلك التي كانت في الزمن القديم تبهج الرجل الجالس على المجذاف او الدافع للحجارة مرتقياً مرتفعاً . وان من يتلفظ بهذا الغناء ليكون اكثر وعياً واحساساً باللحظة العاطفية منه هو نفسه عندما يحس بالانفعال دون ان يعبر عنه . وقد نجم عن هذا الادب الغنائي ابسط اشكال الملاحم وذلك عندما اطل الفنان في عمله الفني وتأمل في نفسه فرأى انسه المحور الذي تدور حوله الحادثة الملحمية . ويتطور هذا الشكل الملحمي

حتى يصبح المحور الذي قدور عليه قوة جذب العاطفة
متساوي الابعاد عن الفنان نفسه وعن الآخرين .
وعندها لا يعود السرد في الملحمة ذاتياً تماماً ، فشخصية
الفنان تضيع في السرد نفسه ، وتجيط بالشخصيات
غامرة اياها وكأنها الخضم الزاخر . ومن السهل ان
نجد مثالا واضحا على هذا في القصة الشعرية الانجليزية
القديمة المسماة « تيربن بطلا Turpin Hero » ، التي
تبدأ بصيغة المتكلم وتنتهي بصيغة الغائب . اما الشكل
الدرامي فيصل اليه الفنان عندما تفيض هذه الحيوية
الدائرة حول كل شخصيته فتملأ كل شخصيته بمثل
قوتها حتى ليتخذ كل من البطل او البطلة لنفسه حياة
جمالية تفوق ما نراه في الحياة المادية . وعلى هذا
فشخصية الفنان بدأت اولا صرخة او نغماً موقعا او
حالة نفسية ، ثم سرداً منساباً انسياباً رقيقاً ، واخيراً
نجد شخصية الفنان وقد حررت نفسها من وجودها
فأصبحت تتحدث بصيغة الغائب . ان الصورة الجمالية
في الشكل الدرامي هي الحياة مصفاة منقحة في نخلة
الانسان ثم منعكسة منها ، وهكذا يتم الخلق الفني .
والفنان شبيه بالله ، فهو يخلق ولكنه يبقى بالنسبة لما
صنع داخل هذا الذي صنع او خلق او امامه او
فوقه ، غير مرئي متحرساً من وجوده غير مبال بما
حوله ، قاضياً اظافره في انفعال القلق على ما صنع .

ان (جويس) هنا يصل الى النتيجة نفسها التي وصل اليها (بروس) ، وهي ان الشخصيات القصصية قد تبدأ بصيغة المتكلم وتنتهي بصيغة الغائب ، بعد ان تكون قد استمدت حيويتها من خالقها . والفنان الخالق يستطيع ، نظرياً على الأقل ، ان يبعد نفسه عما خلق فيكون شبيهاً بالناظر الذي لا يعنيه ما يرى . والصورة التي وصف بها (جويس) الاشكال الغنائية - الملحمية - الدرامية ليست مغايرة للصورة التي استحضرها في مستشفى التوليد بشارع (هولز) حيث كان (ستيفن) ينتظر ميلاد الطفل مع طلاب الطب ، وهذه الحادثة يقصها علينا بحكاية هزلية للاسلوب الغنائي في الادب الانكليزي ، مبتدئاً بهذا الاسلوب لوصف خير المولود الجديد ، منتهيماً الى استخدام الاسلوب النثري المتحذلق الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر . والواقع ان ما يصفه (جويس) بتعريفه ان الدراما هي تطور للصوت الغنائي مروراً بالملحمة ، ليس ، في الجوهر ، مغايراً للصورة التي رسمها فرويد عن مراحل تطور الانسان ، فعند فرويد كذلك يبكي الطفل غنائياً (يناغي) بطلب اللبن ثم يتبع ذلك حلول ادراك متزايد في نفسه بأن اللبن يسكن الجوع ويتبع ذلك ادراكه بأن الثدي او الزجاجة التي تمدّه باللبن ذات صلة بأشخاص آخرين وهذا يؤدي الى شعوره بنفسه وتحسسه بها بالنسبة لشيء او شخص ، وهذا يؤلف المرحلة العامة التي يتبع فيها الوليد سبيل رشده النهائي . اما الفنان فانه يتوغل الى ما وراء

مثل هذا الادراك . فهو لا يحس بعلاقته بالشيء او الانسان الآخر انما يحس بالآخرين في ضوء علاقتهم بالشيء او بالشخص الآخر . وعندما يصور الفنان صورة دراماتيكية لهذه العلاقات والمشاعر التي ينطوي عليها فانه يكون قد نقل نفسه بنجاح الى داخل عمله الفني او الى ما ورائه او الى ما فوقه او الى امامه .

وعلى كل حال اعتقد ان (جويس) ليس محققاً تماماً في قوله ان الفنان ، بهذه الطريقة ، قد حرر نفسه من وجوده ، لان الانفصال في الواقع غير كامل ، فهو يبقى دوماً داخل عمله الفني او خلفه او فوقه ، وليس بعيداً عنه جداً . ان حالته اشبه بتلك الاحلام التي تمر بنا في نومنا والتي نكون فيها الممثلين والنظارة : فنحن نمثل ونقف ايضاً لنراقب انفسنا تمثّل . وعلى هذا فان القصة ، وان لم تكن ترجمة الفنان لنفسه ، عمل مركز متميز قد خلقه هو لا اي انسان آخر . وهنا أرى اننا اصبחנו قادرين على الانتقال بمناقشتنا الى مرحلة ابعد ، لنصل الى ما يبدو لي نتيجة حتمية ، وهذه النتيجة هي : ان في عقل كل منا خاصية لا بد وان تبدو في العمل الفني منها حاول الفنان ان يجرد نفسه عن عمله . وهذا الجانب من عقل الفنان لا يمكن تجريد العمل الفني منه : فعندما وصف لنا (جويس) ما أحس به عندما كان ينظر الى الاعلانات وهو صبي ، فانه قد وضع في وصفه شخصيته التي يتميز بها . وهذا الامر نفسه ينطبق على (بروس) عندما

كان يرقب الاعلانات وهو صبي ايضاً . وعندما انتهت السيدة الطيبة الاسطورية فكرة موضوع موسيقي الى كل من الموسيقار الالماني (براهمز) (١٨٣٣ - ١٨٩٧) والموسيقار النرويجي (غرينغ) (١٨٤٣ - ١٩٠٧) ، فان (براهمز) لحنها في (رابسودي) بينما صاغها (غرينغ) في الموسيقى التي تصور موت (آسا) في « بيرغنت Peer Gynt » (١٢) . ان الفكرة الموسيقية في كلتا الحالتين واحدة ، ولكننا مع هذا لا نستطيع ابدأ ان نعزو عمل (براهمز) الى (غرينغ) او العكس ، لان في كل منها ذاك الجانب المميز لكل فنان . وهل تاريخ القصة بأجمعه الا تاريخ عقول قصصيين أمثال بالزاك ، وفلوبير وستيندال ، وتولستوي ، وديكنز ، وجيمس ، وبروست ، وجويس ؟ اننا نحس بعقولهم وتصوراتهم في كل صفحة ، مع ان ما كتبه ليس الا قصصاً متخيلة . وقد عبر (هنري جيمس) تعبيراً رائعاً عن هذه الفكرة في مقاله « فن القصة الخيالية » مبيناً كيف ان الملاحظة مشفوعة بالتجربة الغنية تستطيع تأدية التركيب الذي ندعوه فناً . وفي هذا يقول جويس :

« اذكر ان كاتبة قصصية انكليزية نابغة قد اخبرتني بأنها نالت كثيراً من المديح لتصويرها في إحدى قصصها طبيعة حياة الشبيبة البروتستنتية وفلسفتها . وقد سئلت عن مصدر معرفتها لهذا القدر الكبير عن تلك الحياة الخفية ، وهنت على الفرص التي أتاحت لها الاطلاع على خفايا تلك الحياة »

ولكن هذه السوانح التي اتاحت لها ذلك الاطلاع لم تكن اكثر من انها مرت ذات مرة وهي تصعد درجاً بباب مفتوح، فرأت في بيت قسيس بعض الشبان البروتستانت متحلقين حول المائدة وقد فرغوا من طعامهم . لقد صنعت لها هذه اللوحة صورة ، وقد دامت اللوحة لحظة واحدة ، ولكن تلك اللحظة كانت تجربة خرجت منها بانطباعها الخاص المباشر عنها وهو انطباع صاغته بطابعها .

وكانت تعرف قبلا ما هي الشبيهة وما هي البروتستانتية ، واتيح لها ان ترى ماهية الفرنسيين ، وهكذا حولت هذه الخواطر الى صورة مركزة فانتجت صورة واقعة ... ولهذا قد يمكن القول ان القدرة على تمييز المنظور عن اللامنظور، والقدرة على استقصاء مضامين الاشياء والقدرة على الحكم على القطعة من قالبها ، مشفوعة بشرط التحسس بالحياة على العموم ، بشكل هو من الكمال بحيث يمكن الانسان من ان يجد طريقه الى معرفة اية زاوية معينة منها — انما هي مجموعة المواهب التي تكون التجربة .

ان القدرة على «استقصاء مضامين الاشياء» و« تمييز غير المرئي عن المرئي » هي ما اشار اليها (بروست) عندما قال ان شخصيات قصصه وحوادثها هي المركبات التي تؤلف التجربة . ولعل من المفيد ان نورد بعد قطعة (جيمس) قطعة

اخرى للشاعر الانجليزي (روبرت براوننج ١٨١٢ - ١٨٨٩)
عن الشاعر «الوجداني» «وذلك في مقاله عن الشاعر (شيلي) .
(وبراوننج) في هذا المقال يسبر غور العلاقة بين العمل الفني
والعقل الذي تكون فيه هذا العمل . يقول براوننج :

« ليس له (الشاعر الوجداني) ان يهتم بمجموع الانسانية في
حالة الفعل انما له ان يهتم بالعناصر الاولى من
الانسانية ، وانه لينقب حيثما يكون - مفضلا البحث
عن تلك العناصر في روحه بالذات باعتبارها اقرب
انعكاس لذلك العقل المطلق . ان مثل هذا الشاعر
لا يتناول عادة اشجار الغابة في تجمعها البديع الصور
او في اهتزازاتها العاصفة ، انما يتناول جذورها والياؤها
العارية الممتدة في الكس والصوان . انه لا يرسم
صوراً ويعلقها على الجدران انما يحملها على شبكية
عينيه : ولذا يجب ان نحقق في اغوار عينيه
الانسانيتين لنرى تلك الصور مرسومة عليها . وعلى
هذا فهو اقرب الى ان يكون شخصاً متمتعاً بقدرة
الكشف (الصوفية الروحية) منه الى ان يكون صانعاً
يصمم اشكال الصور ، وبالتالي فان ما ينتجه هو اقرب
الى ان يكون فيضاً من نفسه ، منه الى ان يكون
انتاجاً فنياً مصنوعاً . ولا يمكن بحث ذلك الفيض
مجرداً عن شخصيته - فهو في الواقع اشراق تلك
الشخصية وشذاها ، وهو منعكس منبثق منها الا

انه غير منفصل عنها ... فقراء شعره يجب ان
يكونوا قراء سيرته .

ان ما قاله (براوننج) عن الشاعر «الوجداني» يمكن ان
ينطبق ايضاً على الكاتب الوجداني للقصة . واذا استبدلنا
كلمة سيرة « في آخر القطعة بكلمة «خاصية العقل» - لان
هذا هو ما يعنيه - فاننا نصل الى مفهوم لعملية الخلق
والابداع مماثل لمفهومها عند (هنري جيمس) و(بروست)
و(جويس) .

ولعل (جيمس جويس) في «عولس» و«يقظة فينيغان»
هو اكثر كتاب القصة النفسية نجاحاً في عزل نفسه عن عمله
الفني ، وهو في هذا متفوق على (بروست) . ولا عجب في
هذا ، فهو نتيجة حتمية لمحاولة (بروست) و(دوروثي
ريتشاردسون) إلتقاط التجربة الذاتية عن طريق وعي
واحد . ولم يكن (بروست) غير مدرك لهذا فهو يقول ان
« كبار الادباء لم يخلق الواحد منهم اكثر من عمل واحد .
وبعبارة اخرى فان الواحد منهم لم يفعل سوى ان جعل وعيه
ينكسر في عدة سبل متميزة - انكسار اشعة الشمس في مواد
مختلفة - ولكنها تعبر عن جمال واحد بعينه » . وهذا القول
لا يناقض ما قاله ايضاً عن ان قصصه متخيلة ، فهو يدرك تمام
الادراك ان هناك خاصية مميزة لعقل الفنان تبقى في كل عمل
فني ، وهذه الخاصية هي التي تجعلنا نقرر ان هذا العمل الفني

من صنع هذا العقل لا من صنع غيره . ويصدق هذا القول
حتى في حالة الادباء الذين لا نعرف تاريخ عقولهم المبدعة –
والمثال عندنا واضح في (شكسبير) الذي لا نعرف عنه الا اقل
القليل ، ولكن عقله ماثل لنا ابدأ خصباً غنياً . ومثال آخر
على هذا نجده في (هوميروس) الذي نعرف عنه حتى اقل مما
نعرف عن شكسبير .

ملاحظات

١ - ظهرت حديثاً ثلاث مقالات ممتعة عن (دوروثي ريتشاردسون) ، واحدة منها بقلمها تترجم فيها لحياتها. وكل هذه المقالات صدرت في عدد واحد من اعداد « The London Magazine » , June, 1959. اما المقالات فهي :

(1) Dato for a Spanish Publisher, by Dorothy Richardson, edited by Josheph Prescott.

(2) The Living Dead - Dorothy Richardson, By Rachel Trickett.

(3) A Last Meeting with Dorothy Richardson, by Vincent Brome.

٢ - ونشر (هنري جيمس) مذكراته بعد ذلك في المجلدات التالية :

« Notes of a Son and Bother » (1914)

و « The Middle Years » (1917) وهذا ناقص .

٣ - « Swann's Way » :

هو الجزء الاول من كتابه «A la recherche du temps perdu»

وقد ترجمه الى الانجليزية : (C.K. Scott Moncrieff) .

٤ - يظهر ان المؤلف قد ارسل كتابه هذا للطبع قبل
الاطلاع على الترجمة الانجليزية . لقد ترجمه عام (١٩٥٤)
(Gerald Hopkins) .

٥ - دريفوس (١٨٥٩ - ١٩٣٥) :
الضابط في الجيش الفرنسي الذي اتهم بالتجسس لحساب
الامان . وقضيته مشهورة وامتدت من (١٨٩٤-١٩٠٦) .

٦ - في قصة (بروس) « البحث عن الزمن الضائع » كلام
طويل عن الشذوذ الجنسي يكاد يبلغ درجة الاملال .

٧ - Duc de Saint - Simon (١٦٧٥ - ١٧٥٥) :
فارس وسياسي مشهور ، ومن رجالات البلاط الفرنسي .
نال مراكز هامة اثناء الوصاية على العرش على اثر موت
الملك لويس الرابع عشر . كتب بعد تقاعده مذكراته
وهي تتراوح بين اسرار دولية وحكومية وثرثرات تدور
على السنة الخدم . وقد صودرت هذه المذكرات بعد
وفاته ولكنها نشرت عام ١٧٦٢ و ١٧٦٨ . اما اول
نسخة كاملة نشرت منها فقد كانت عام ١٨٢٩ في ٢١
مجلداً .

٨ - Casanova (١٧٢٥ - ١٧٩٨) :
المغامر الايطالي صاحب الغراميات المشهورة . من مواليد
البندقية وقد نشرت مذكراته عام ١٨٧٦ .

٩ - Jacques de Lacretelle (١٨٨٨) :
كاتب القصة والمقالة الفرنسي . عضواً في الاكاديمية
الفرنسية عام ١٩٣٨ .

١٠ - « Lohengrin » :

أوبرا للموسيقار فاغنر ألفها عام ١٨٤٨ ، واستقى
موضوعها من الاسطورة الشهيرة التي ترويها القصيدة
الالمانية القديمة التي تعود الى القرن الثالث عشر : لوهنغرن
بن بارسيفال ارسله (الملك آرثر) في عربة تجرها بجعة
لينقذ (الزا) ابنة (الدوق برابانت) من عدوها ،
فتغلب عليه وتزوجها . واتخذت (الزا) تحاول ان
تعرف منه اصله فيرفض وبعد الحاح باح لها به ، واذا
بالبجعة تجربه العربة وتعود به الى وطنه .

١١ - « La Chartreuse de Parme » (١٨٣٩)

من اشهر قصص الكاتب الفرنسي هنري بيل المعروف
باسمه الادبي (ستيندال ١٧٨٣ - ١٨٤٢) . كان في
جيش نابليون وحارب في موسكو وكان في الجيش
الفرنسي عند انسحابه . كان ايضاً قنصلاً لفرنسا في
تريسته وسفيتافيشيا .

ترجمت هذه القصة الى الانجليزية مؤخراً في سلسلة
The Penguin Classics (1958) L 61 تحت عنوان
« The Charterhous of Parma » والمترجم هو

M. R. B. Shaw وقد ترجمت له هذا السلسلة من قبل
قصته الشهيرة « Scarlel and Black » و مترجمها هو
مترجم القصة السابقة .

١٣- « Peer Gynr » (١٨٦٧) :

دrama شعرية غنائية للكاتب النرويجي الشهير هنريك
أبسن (١٨٢٨ - ١٩٠٦) وقد طلب من (غرينغ) ان
يضع لها موسيقاها ، وهذه الدراما تسمى احياناً « فاوست
البلاد الاسكندنافية » دلالة على روعتها وشهرتها . وهي
تصور فلاحاً نرويجياً كسولاً فاسداً ثثاراً اسمه (بيرغنت)
وتحاول العذراء الفاضلة (سولفينغ) ان ترده الى الخير
ولكنه يأبى عليها ، ويصبح طريد العدالة بسبب سوء
تصرفه . ومن المناظر الرائعة في هذه الدراما وفي موسيقاها
منظر موت امه (آسا) .

الفصل العاشر

القصّة كقصيدة

جوبهنا طيلة بحثنا في القصة النفسية بشكل متناقض .
فلقد لاحظنا بان القصصيين يبدأون كطبيين او واقعيين
- وينتهون كرمزيين ! فهم يتوسلون بالنثر في استقصائهم
للفكر المناسب المتدفق ، المتراقص ، المعتم بالظلال - الا
انهم ينتجون شعراً ! وما يبدأ كمحاولة لاطباق عدسة العقل
لالتقاط صور الواقع الخارجي التي تصطدم به ، ينتهي بصورة
انطباعية . ولعل هذا يبرهن على ان الخط الفاصل بين الفنان
الذي يريد ان يستخدم النثر لرسم صورته والفنان الذي لا
يمكن ، في نظره ، التعبير عن التجربة الا بالشعر ، انما هو
في الواقع خط بالغ الدقة . ولعل هذا يثبت ايضاً ان
الرمزيين كانوا اكثر واقعية من غيرهم عندما ادركوا ان على
الادب ان يبعث الحياة من جديد ، لا ان يحاول
تسجيلها فقط .

وليس من الصعب علينا ان نجد سبباً لهذا الذي نراه
تناقضاً : فقصة تيار الوعي قريبة جداً من الشعر ، لأن
كاتبها لا يملك الا وسيلة واحدة يستطيع بها ان يخلق عملاً

الفني ، وهذه الوسيلة هي الكلمات ، والكلمات شبيهة باللون عند الرسام والصوت عند الموسيقار . والكاتب القصصي من هذا النوع يبدأ محاولاً بكلماته ان يعبر عن طيوف الحياة الزاهية وتفتحها ، او يصوغ في مقاطع اللحظات المضيئة والمعتمة من الذاكرة والشعور . وهنا لا بد « للكلمة » من ان تكون قادرة على رسم صورة ، او نقل صوت قطار شحن اثناء اندفاعه في الظلام وفي عقل (مولي بلوم) ، ولا بد « للكلمة » ايضاً من ان تذكر القارئ برائحة مضت او احساس انقضى . ومن واجب الكاتب ان يستعمل « الكلمة » بطريقة تستطيع بها ان تنقل للقارئ شيئاً من هذه الاحاسيس التي مر بها في لحظة استخدامها . وعلى هذا « فالكلمة » مكلفة بعمل يفوق طاقتها عندما يطلب منها ان تنقل تجربة الكاتب بكاملها .

ولكن الكلمات ، على الرغم من غناها وثرائها وقدرتها على حمل المعاني ، جافة صلبة بشكل مثير للعجب . وكما يروي لنا علماء معاني الكلام فان كل كلمة تكتسب تاريخاً طويلاً ، ليس هو فقط بتاريخ صرفي اشتقائي انما هو كذلك تاريخ عاطفي . ان الكلمات هي لغتنا في التخاطب واذ تنقل بها المعاني العامة ، فان كل كلمة تكتسب كذلك معنى خاصاً بالنسبة لكل من مستعملها وسامعها . والكلمات بالنسبة للفنان الاديب ، الذي يسعى الى جو العقل ، هي مدخر تجاري ، عسيرة الاستعمال والمعالجة كما هي الادهان بالنسبة للرسام الذي

يحاول ان يرسم الصوت على لوحته . قد يرسم الرسام صورة قطار يندفع عبر الظلمة بشكل هو من الواقعية بحيث يخيل اليها ، نحن الذين نتطلع اليها ، اننا نسمع بأذاننا الباطنية صوت اندفاعه رغم ان اللوحة معدومة الحركة . وهكذا فان المتوسل بالكلمات قد يجد المقاطع التي توحى بلون لا تستطيع ان تدركه سوى عيننا الباطنية .

وهذه قطعة من (فرجينيا وولف) :

« بدت الظلال لسبتيموس وارن سميت المضجع على الاريسة في غرفة الجلوس ، مقبلة مدبرة ، مومنة كاشفة ، وهي تحيل الجدار اغبر حيناً والموز اصفر فاقعاً حيناً ، وتجعل شارع ستراند معتماً هوناً وهوناً آخر تجعل الحافلات فاقعة الصفار ، بدت له كذلك وهو يرقب الوهج الذهبي المائع والظلال الكابية ، بالتحسس المدهش لكائن حي يعيش على الورق الذي يزين الجدار » .

ان (فرجينيا وولف) في هذه القطعة تطلب من القارئ ان يتصور جداراً اغبر و (شارع ستراند) (١) بنياً ، وموزاً اصفر وحافلات صفراء ، وتوهج الذهب السائل والورود على ورق الجدران . ومع ان الكاتبة قد استعملت الكلمات الدقيقة التي تعبر عن الالوان ، الا ان بعض القراء سيتصورون الالوان الاساسية ، ويعضهم الآخر سيتصور ظلالاً مختلفة لهذه الالوان ، لأن صفرة الموز ليست هي صفرة لون الحافلات بالضرورة ، كما ان

للورد على ورق الجدران كل ألوان الورود - أجل ان اكثرنا
سيتصورها حمراء، ولكن قد يتصورها انسان آخر صفراء ايضاً.
وهذا الذي يحدث لكاتب تيار الوعي الذي يستعمل
الكلمات لتسجيل عاطفة انفعالية وانطباعاً مناسباً ، امر لا
مفر منه ومنتظر . ونستطيع ان نرى مثالا عليه في قصص
(هنري جيمس) الاخيرة عندما اخذ يزداد غوصاً في عقول
وأحاسيس شخصياته - رغم انه لم يكن يسجل تيار الوعي
بل يحاول الامساك بشكل التأملات والهواجس فقط . فقد
اخذ (هنري جيمس) في قصصه هذه باستعمال مجازات متزايدة
الوضوح ، واذ قطع شوطاً فقد اصبحت المجازات في غاية
الاسهاب ، فالصور تتراكم فوق بعضها لتكون بناء شائخاً
سامقاً . وهكذا وجد الفنان المتمكن من النثر نفسه يعمل في
الصياغة الكلامية كشاعر :

« كان هذا هو ما يسيطر على تفكيرها شهراً بعد شهر .
حتى اصبحت اللجنة التي تهفو اليها . لقد نما وترعرع
وكأنه برج عاجي سامق غامض ، او معبد رائع
جميل غريب قد لبس بالحزف الصيني الصلب البراق ،
ذو طنف ملونة مزينة بالرسوم واجراس ترن بدقات
عذبه كلما حركتها الريح . طالما طافت بهذا المعبد -
وطالما احست بهذا الاحساس ... ولكن سطحه
الجميل البديع بقي دوماً غامضاً مبهماً لا تستطيع ان
تنفذ الى ما فيه ... »

ولننظر ايضاً في الصور التخيلية الواردة في القطعة التالية :
» .. وبدا لها وكأنه مخلوق يطفو ويلع في بحر دافئ في
فصل الصيف ، عنصر من الياقوت الازرق الباهر
ومن الفضة . انه مخلوق اقتعد الاعماق ، وطفا بين
المخاطر ، لا تدنو منه المخاوف او الحماقات ، ولا يغطس
تحت الماء الا في هو .. وسيطر عليها سحر هذا الموقف
فبدا لها رائعاً حتى بعد انتهائه من غطساته . ان
الهواء والطرطشات والعباب كانت تثير احساسها ايضاً ،
لقد تحول الكاتب الى شاعر رمزي ، اذ كان يحاول ان
يخلق صورة تخيلية لعقل يتدفق بالخواطر والصور والانطباعات
فاستنجد بكل ما في العروض من اشارات وحيل ، واستغل
كل ما في اللغة من امكانيات ، مؤمناً ان مهمة الكاتب هي ان
يجعل الكلمة تطابق الفكر كما تتجانس مع لغة الذهن ، ولو
اقتضى ذلك ان يخلق لغة جديدة . وهكذا نجد ان الكاتب
قد خلس الى نتيجة هي ان من حقه ان يبتكر لغة جديدة
اذا عجزت اللغة عن نقل ما يريد . و (جويس) في «عولس»
خير مثال على هذا (٢) .

ويتساءل (جويس) متعجباً : ما اكثر الاشياء التي يتكون
منها الانسان ! وهذا قول صحيح . كما ان تحسس جويس
بكثرة العناصر المؤلفة للانسان والاشياء كان الخاتمة المنطقية
والحتمية لمحاولته جعل اللغة تصف نسيج الذهن وتستحضره .
ان الحقيقة الباطنية تنحل بعد نقطة معينة وتتحول الى ما

اسميناه بطفافات التجربة وحواشيها وعبرها ، التي لا يمكن صياغتها كسرد متواصل متصل العناصر ، بالاضافة الى انها تخلو من عناصر التتابع والتماك والانتظام ، تلك العناصر التي حاول قصاصو الماضي ان يعطوها للقصة . وهكذا فان ما ينتج بدلا عن ذلك ، ليس اكثر من الحالة الشعرية التي ندرك فيها ماذا عناء (براونينغ) بتعبير « فيضان » عقل الفنان . ومن زاوية مختلفة رأى (وردسورث) (١٧٧٠-١٨٥٠) الشعر بأنه استذكار لاشياء مضت « وانبثاق تلقائي لاحاسيس قوية ... استعيدت في حالة هدوء » . وعرف الشاعر والناقد الانجليزي (كولبردج) (١٧٧٢ - ١٨٣٤) الخيلة بأنها « ذاكرة تحررت من قانون الزمان والمكان » . وقال (بروست) : « ان احداث اية حياة في واقعها لا تثير اهتماما اذا جردت من كل الاحاسيس التي تجعل من هذه الاحداث قصيدة » . وقال ايضا : « عندما يعيد الفن تركيب عناصر الحياة تركيباً دقيقاً ، فان جواً من الشعر يحيط بتلك الحقائق التي استطعنا بلوغها ضمن نفوسنا » . وقال في مكان آخر : « ان المجاز وحده هو الذي يستطيع ان يكسب الاسلوب نوعاً من الخلود » . وشكا من ان كل كتابات (فلوير) خالية حتى من مجاز واحد بديعاً

لم تكن (فرجينيا وولف) علماً من أولئك الاعلام الذين أقاموا كيان قصة تيار الوعي ، ولكنها قرأت (جويس) و (بروست) و (دوروثي ريتشاردسون) فوعت ما قدموا ، واسهمت بدورها في القصة الوجدانية ، مساهمة تكن في ادراكها منذ البدء تقريباً بأنها تستطيع التعبير عن آثار معينة من التجربة ، اذا استطاعت ان تصل بسعيها الدؤوب الى حالة الشعر .

ويبدو اثر (جيمس جويس) في (فرجينيا وولف) عميقاً اكثر مما يظن عموماً . اجل ، فهي نفسها قد سارعت الى تمجيد قصة « عولس » واعتبرتها عملاً فائقاً ، وذلك قبل ان تطبع في كتاب ، بل لم يكن قد ظهر منها آنذاك الا فصول قليلة جداً متسلسلة في صحيفة . فكتبت تقول في ذلك الحين :

« لا بد ان كل من قرأ (صورة الفنان في شبابه) او قصة (عولس) التي تنشر متسلسلة في « المجلة الصغيرة Little review » والتي تبشر بانها ستكون اكثر امتاعاً ، أقول لا بد انه قد خاطر بتكوين رأى . . عما يقصد اليه المستر جويس . ومن جهتنا ، وعلى ضوء

الشذرات المتوفرة لدينا ، فان رأينا ينطوى على المجازفة اكثر مما ينطوي على اليقين . ولكن مهما يكن القصد من يحمل القصة فان مما لا يرقى اليه الشك هو انها تلتزم اقصى حدود الصدق في التعبير . وسواء أكانت في رأينا ، عسيرة او مكربة فانها بالتالي مهمة بشكل لا يحتمل الانكار ... لقد اهتم المستر جويس ، غير آبه بكل المتاعب ، بان يكشف لنا عن ذبذبات ذلك اللهب الباطني الخفي الذي يوجه رسائله بالتماعاته الضوئية عبر الدماغ ، ومن اجل الحفاظ على هذا اللهب اغضى جويس بشجاعة تامة عن كل ما بدا له عرضياً نافلاً، سواء أكان ضرباً من الاحتمالات او ضرباً من الالتحام المترابط او أيا من المنارات التي اعانت نخيلة القارىء على تبين معالم الطريق حيثما دعي الى ان يتصور ما لا يستطيع ان يلمسه او يراه .. اذا كنا نريد الحياة بذاتها فما هي بالتأكيد بين يدينا .

وقد كان (لفرجينيا وولف) تحفظات على (جويس) ، ولكنها في الحقيقة لم تكن غير رجوع افكار فات أوانها ، فائره فيها قوى لا ينكر . واذا نظرنا في أولى قصتين لها وهما « الرحيل The Voyage out » (١٩١٥) ، و « الليل والنهار Night and Day » (١٩١٩) فاننا نجد هما قصتين تسيران على الطريقة التقليدية : فالسرد القصصي تقليدي ، كما اننا لا نجد اية محاولة للتعمق في عقول الشخصيات . ومع هذا فهناك

بعض اللوحات التي تبشر بالمستقبل المنتظر (كما تبدو هذه اللوحات ايضاً في قصصها القصيرة التي كانت تحاول بها شق طريقها في هذا الميدان) . وهذه احدى الشخصيات « في الرحيل » تقول : « ان ما اهدف اليه من وراء كتابة القصة هو ما تهدف اليه انت عندما تعزف على البيانو : كلانا يسعى ليكتشف ما وراء الاشياء أليس كذلك ؟ انظر مثلاً الى تلك الانوار المبعثرة هناك كيفما اتفق ، ان احساسي بالاشياء يأتي على غير نظام ايضاً كهذه الانوار ... وما اريده هو ان اربط بينها .. ارأيت الى تلك الصواريخ النارية التي تحدث اشكالا عند اشتعالها ؟ .. اريد ان اخلق اشكالا »

ونجد في هذه القصة امرأة تتطلع الى رقعة دائرية زاهية في النهر ، فترقبها مبهورة مفتونة وتحيك حولها خواطر وتأملات . وما اشبه هذه الرقعة بتلك الأنوار البادية من بعيد انها رأس الدبوس في التجربة ، وذرة الرمل والعلامة المرسومة على الحائط التي ستجعل (فرجينيا وولف) العقل يتداعى حولها . اما طريقتهما ، فتبدو بهذا الشكل ، كتركيز للعقل بالطريقة التي تحقق بها الحيوانات والمخلوقات الانسانية - وخاصة اذ تعاني بعض الامراض العقلية ، في شيء دقيق دقيقة رأس الدبوس وتستغرق في ادارة الفكر حوله بانبهار يأخذ بمجامع نفوسها فلا تستطيع صرف نفسها عنه . ان مثل هذا التركيز نجده في كتابات (فرجينيا وولف) ، وحول مثل هذه الاشياء الدقيقة تحشد العواطف والذكريات . وقد

استطاعت بهذه الطريقة ان تنجح نجاحاً باهراً في نقل اثر التجربة . ونجد في كتاباتها ان عناصر الضوء والنغم واللون تقوم بدور فعال في نقل حالة الفكر ، دون ان تحاول الباس شخصية واحدة ما تريد من افكار . انها لا تحاول ان تكتب وكأنها ترسم لوحة ، بل تؤثر ان تحاول اثارة حالة شعورية هي نوع من الشاعرية الفكرية .

ولهذا فاننا نجد ان روح الشعر تجري في كل العقول التي ابدعتها ، حتى وكأنها قد اوجدت طريقة متفردة تسير عليها دوماً ، مبعثها ايمانها ان رقة احساسها وعمق شعورها قادران على ان يتلبسا قراءها كما يتلبسان شخصياتها .

هنا تكن ماثرة (فرجينيا وولف) كما تكن شائبة الفاضحة القتالة . فالوضوح الذي نجده في كتبها متألقاً تألق اللهب يخلق اسطحة جميلة منورة . ولكنها تخلو من الاعماق المفجعة فليس فيها سوى اشجان ما ضاع ومضى ، انه الماضي الذي يستحيل ان يعود او الماضي المستعاد كمصدر للالم والتوجع في الحاضر .

وفي هذا حذت حذو (بروست) كما حذت حذو (جويس) . وفي رأيي ان قصة « مسز دالوي Mrs. Dalloway » هي قصة من نسيج قصص (جويس) ، لكنها مشذبة ومنقحة ومؤداة بالوان مائية جميلة . وكذلك قصتها « الى المنارة To the Lighthouse » فهي من نسيج قصص (بروست) من حيث تحسسها بالزمن ولكن وسيط التأدية فيها هو كذلك

أنفعالات عاطفية تمت تأديتها بالوان مائية .

وقد عبرت (فرجينيا وولف) بوضوح عن رأيها في المفهوم الجمالي للقصة كما فعل قبلها (بروست) و(جويس) . ويبدو انها فهمت الدور الذي قام به هذان الكاتبان العظميان ووعت ما فعلا ، فكان ان عرفت معرفة دقيقة كيف تقتفي خطواتها . ولكننا اذا حللنا تعريفها للقصة بدا لنا هذا التعريف مصطبغاً بروح المدرسة التأثرية اكثر من اصطبغها بما في (بروست) من تحليل دقيق مبسط ، وما في (جويس) من فلسفة جمالية استمدتها من (توما الاكوينى) . ولا تضيف (فرجينيا وولف) شيئاً جديداً يذكر في هذا المجال ، ولو عريناً آراءها مما يحيط بها من ذلاقة واناقة في التعبير لوجدناها هزيلة ، غير اصيلة . واحب ان اعيد هنا قول (فرجينيا وولف) الذي تعبر به عن رأيها في ما يجب ان تكون عليه مادة القصة الوجدانية . ويدفعني الى اختيار هذه القطعة بالذات لانها اكثر قطعة يستشهد بها الدارسون :

« تأمل عقلاً عادياً ، في يوم عادي لمدة لحظة ، تجد انه يستقبل آلاف المؤثرات بين سطحية ، ومضحكة ، وعابرة سريعة الزوال واخرى تترك فيه اثراً عميقاً حاداً حدة الفولاذ . انها تهجم على العقل من كل ناحية في زخات متصلة من ذرات لا حصر لها . وعندما تسقط على العقل وتتشكل حسب حياة الانسان في يوم ما فانه يطرأ عليها بعض التغير .

وعلى هذا فان الكاتب اذا آثر ان يكون انساناً حراً لا عبداً ، واذا استطاع ان يكتب ما يختاره لا ما يجب ان يكتبه وان يقيم عمله على ما يحس به بصدق دون تقليد ، فان النتيجة تكون ان ما يكتبه لن يكون حبكة او ملهاة او مأساة او حبا ممتعاً او مصيبة بالاسلوب المسلم به ، بل لعل النتيجة اننا لن نجد زراً واحداً مثبتاً بالطريقة التي يراها خياطو (شارع بوند) . وهذا حق لان الحياة ليست سلسلة من المصاييح المرتبة المنظمة هندسياً بل هالة مضيئة وغطاء شبه شفاف يحيطان بنا منذ ان نشب ونبدأ في ادراك ما حولنا الى آخر حياتنا . اليس من واجب الكاتب القصصي اذن ان ينقل خطرات هذه الروح المجهولة المتغيرة غير المحدودة ، بكل ما فيها من شذوذ وتعقيد دون ان يضيف اليها من العناصر الغريبة الخارجية الا ما لا بد منه ؟ اننا لا ندعو هنا الى الشجاعة والصدق فقط بل نحب ان نقول ان المادة الحقيقية للقصة تختلف قليلا عما يريد لنا الوف ان تؤمن بها .

لقد احسنت (فرجينيا وولف) التعبير عما تريد ، ولكن ما قالته يفريني بأن أضيف بان (بنجامين كونستانت) (٣) قد عبر قبلها بكثير عن هذا المعنى عينه بعبارة موجزة بليغة .
وما انا أترجم عنه بتصرف :

ان احساس الانسان خليط مزيج ، تتكون من مؤثرات متنوعة لا حصر لها ، تدق عن الملاحظة . والكلمات دوماً عاجزة لا تنقل الا المعنى العام جداً ، ولهذا فانها قد تعيننا على ان نشير الى هذه المؤثرات دون ان تكون قادرة ابدأ على تعريفها وتحديدتها تماماً ...»

وقد حاولت (فرجينيا وولف) ان تمسك بزخة الذرات التي لا تحصى ، وبصورة الحياة ، وبالهالة المضيئة بكل ما في قوس قزح من ألوان . وحاولت ان تتغلب في هذا السبيل على ما في الكلمات من صلابه وتحجر . وهذه قطعة اخرى لها ، تحدد فيها مذهبها :

« فلنسجل الذرات وهي تتساقط على الذهن بالنظام الذي تساقطت فيه ، ولنتتبع ، معها بدا متفككاً متناظراً في المظهر ، الشكل الذي يؤثر به في الوعي كل مؤثر سواء أكان منظراً او حادثاً... واذا كنا من الكتاب فان اية طريقة ، وكل طريقة ، تعبر عما نريد التعبير عنه انما هي طريقة صحيحة . واذا كنا من القراء فان مثل هذه الطريقة تقربنا من قصد الكاتب ... ان كل شيء يصلح مادة للقصة التي تستمد من كل احساس وكل خاطرة وكل ملكة ذهنية وروحية . فما من ادراك يأتي خطأ » .

ان هذا القول يصف كتابات (دوروثي ريتشاردسون) اكثر مما يصف فن (فرجينيا وولف) . ومما أكبت لنا في

تقولها بضرورة تسجيل زخات الذرات « بالترتيب الذي تسقط فيه » ، فان الواقع يحدثنا انها لم تطبق هذا القول على نفسها ، ولم تؤمن بأن من واجبها ان تعرض في كتاباتها ما في هذه الزخات من عدم ترابط وتناسق . والحق ان طريقتهما كانت اشبه بطريقة الشاعر الغنائي : فقد كانت مهتمة بالصورة الحادة الملامح وباللحظة التي تنطلق فيها النفس ، وبالتجربة المركزية ، فقد كانت ترى الحياة المحيطة بها شبيهة بسكين حادة تشق طريقها الى حياتها بالذات .

ويظهر ان (فرجينيا وولف) قد اكتسبت من (جيمس جويس) شعوراً بالوحدانية الذاتية وبالغزلة الكامنة في ذلك الشعور : فمنه تعلمت كيف تحمل تلقائية التجربة بالمعنى . ان « لندن » عند « مسز دالوي » شبيهة بمدينة (دبلن) عند « ليوبولد بلوم » ولكن لندنها تشبه ارضية صورة زيتية تبدو فيها مهارة استخدام الضوء ، كما ان شخصياتها مقطرة مصفاة عقلاً وجسداً على خلاف شخصيات (جويس) . ويوم « كلاريسا دالوي » في لندن هو احد ايام شهر حزيران ايضاً كما هو الحال في « عولس » ، ويبدأ في التاسعة صباحاً وينتهي في الصباح الباكر من اليوم التالي . ان الزمن في اكثر قصص (فرجينيا وولف) لا يعدو بضعة ساعات ، وفي قصتها « الى المنارة » حيث تقفز الكاتبة سنوات عديدة في وسطها ، نجد ان « الزمن يمر » ليربط بين يومين : يوم في اولها ويوم في آخرها . . . وتسير (كلاريسا دالوي) في لندن ومحيطها

الناس بحشود كالوج، وهي في طريقها الى (شارع بوند) او
أثناء نزهتها في (جرين بارك) ، اما وسط النهار فدقات
ساعة (بيج بن) النحاسية تذكرنا بمرور الزمن الآلي الواقعي
أثناء دخولنا الى عقول (مسز دالوي) والشخصيات الأخرى
في القصة ، وخروجنا منها .

ويترأى لي ان بناء قصتها تقليد للفصل المتعدد المناظر في
« عولس » حيث تترابط المناظر بدورائها حول سير موكب
نائب الملك في شوارع (دبلن) : ففيها ندخل عدة عقول في
شوارع لندن ولكن المحور الذي يدور حول الكتاب هو عقل
(مسز دالوي) وعقل (سبتيمس وارن سميث) ، كما تدور
قصة « عولس » حول عقل (بلوم) و (ديد الوس) . وقد
استخدمت (فرجينيا وولف) طرق (جويس) المعقدة
استخداماً أريباً ، ولكن لغايات أبسط من الغايات التي هدف
اليها (جويس): فالكتاب كله يدور في داخل العقل ، والزمن
المحدود ، والمناظر متعددة حتى لنحس اننا قد رأينا لندن
عبر عيون كثيرة ووعيناها من خلال وعي شخصيات متعددة،
وبجانب هذا كله نجد في الكتاب نظرات عابرة ترشح من بعض
الشخصيات، ولكن السكاتبة تعود ثانية لتعرضها علينا من جديد
كما تراها الشخصيات الرئيسية . واذا كانت (بلوم) و (ديد
الوس) يرمزان للاب والابن وقد التقيا في آخر نهار طويل كما
التقى (عولس) بابنه (تلياخوس) بعد مغامرات طويلة ،
فان (كلاريسا دالوي) و (سبتيموس سميث) هما وجهان

لشخصية واحدة - بل ان (فرجينيا وولف) تعكس بهما جانبي شخصيتها . وتدلنا مذكراتها على انها أرادت من هذه القصة ان تكون محاولة تبين فيها « العالم كما يبدو للعاقل وغير العاقل في آن واحد » . ومقدمة القصة التي كتبتهما المؤلفة نفسها تدلنا على انها لم تكن تفكر في تقديم شخصية (سبتيموس) وكانت سخطها الاولى ان (كلاريسا) هي التي ستنتحر بعد انتهاء يومها في لندن وبعد حفلتها الرائعة . واكبتها تصورت اخيراً شخصية (سبتيموس) وقدمته في القصة ليكون «الوجه الآخر» للبطلة (كلاريسا) .

وهنا نلتساءل : ترى كيف يكون (سبتيموس) المعتوه هو الوجه الآخر للعاقلة (كلاريسا) ؟ وما الروابط التي تؤلف بينهما ؟ انها لم يلتقيا في الواقع ابداً كما التقى (بلوم) و(ديدالوس) ، رغم تقارب اتجاهاتها اثناء النهار ، ولا تدري (كلاريسا) بخبره الا عندما اعلن طبيب (سبتيموس) النفساني الآخر في حفلتها نبأ انتحار (سبتيموس) . وكانت ذلك خبراً عابراً ، وحادثاً بسيطاً يحدث في مدينة ضخمة ، ولا صلة (لـكلاريسا) به . ولكنه على الرغم من هذا جعلها تستغرق في الأوهام وفي محاولة انفعالية لربط نفسها مع هذا الرجل المجهول الذي اصبغ الآن ميتاً :

« ماذا كان دافع آل (برادشو) للتحدث عن الموت في حفلتها ؟ ان الامر لا يعدو ان شاباً انتحر ، ولكنهم مع هذا يتحدثون عن الموت في حفلتها - لقد تحدث آل (برادشو) عن الموت » .

وليس في هذا القول السابق سوى ذكر لواقع غير مبهج
يقتحم عليها حفلتها ، فتحاول (كلاريسا) جهداً ان تفصل
مشاعرها عن الحادثة ولكنها لا تلبث ان تقرن نفسها بالمنتحر :
« لقد انتحر - ولكن كيف ؟ انها عندما تسمع فجأة
بمحادثة ، تحس بجسدها دوماً يعاني الحادث اولاً ،
فتوياً يلتهب وجسدها يحترق . لقد رمى بنفسه من
النافذة وارتفعت الارض كالبرق تستقبله ، واخترقت
جسده المسامير الصدئة . وبقي ملقى هناك دون
حرك ، وصدى الخبطة يتردد في دماغه ، ثم غاب في
ظلام خائت . هكذا تخيلته . ولكن لم فعل ذلك ؟ والانكى
ان عائلة (برادشو) تتحدث عن الموت في حفلتها ! »
.. هذه هي (كلاريسا) التي وصفها (بطرس) بأنها « المضيئة
الكاملة » وهي التي يذكر كيف كانت « فتاة حية وصلبة ،
بها شيء من كبر ، لا تعرف الخيال ، متصنعة الحشمة » .
لقد كان بها « برود » و « تحجر » و « انغلاق » - هذا ما
يراه بطرس ، ولكننا نعرف اكثر منه : فنحن نعرف ايضاً ان
هذا ليس الا وجهاً واحداً للمضيئة الكاملة يخفى عنا (كلاريسا)
السريعة الادراك ، ذات الاحاسيس والملكات التي لا تستطيع
ابداً مواجهتها على حقيقتها . وان من لا يدرك هذه الحقيقة
لا يستطيع ان يرى كيف ان (كلاريسا) و (سبتيموس)
وجهان يكمل احدهما الآخر . و (سبتيموس) نفسه قد كتب حقيقة
احساسه عندما رأى صديقة (ايفانز) يقتل بجانبه في الحرب ،

فسار في الحياة بعدها وقد خدرت هذه الحادثة احساسه :
« كان يستطيع ان يناقش الامور عقلياً ، ويقرأ (دانتي)
مثلاً بسهولة ... كما كان يستطيع ان يرصد حساب
قواتيره ، فدهاشه لا عيب فيه . اذن فلا بد ان يكون
العيب هو عيب العالم . ذاك ما لم يكن يحس به » .
ومكذا نجد ان كلا من هاتين الشخصيتين الرئيسيتين تفصل
دوماً التجربة عن نفسها ، كما انها عاجزان عن اقامة علاقة
طبيعية بينها وبين الجانب العاطفي من الحياة : ان (كلاريسا)
تتهرب باطلاق العنان ، بعض الشيء ، للمكاثرة الفراسة وباصرتها :
« واذا وضعت معها انساناً آخر في حجرة فانها تتأسك وتتصلب
كما تقوس القطة ظهرها وتهر في محضر يريبها » . اما المظهر
الخارجي للمضيئة الكاملة فلا يتأثر بهذه التقلبات فهي تنجح
دوماً في اخفاء شعورها . ويهرب (سبتيموس) من الحياة بمخنق
احاسيسه ، وخلق عالم جديد في ذاته تعمده شياطينه ومخاوفه التي
لا يستطيع ان ينشد منها ، في النهاية ، سوى طمس وعيه .
وهذه القصة بمجملها تبين لنا استجابة (فرجينيا وولف)
المذكية لطريقة (جويس) الناجحة في تصوير كيف ان طرق
الناس تتقاطع في مدينة كبيرة ، وكيف ان دراما تتداخل في
دراما ، ولكن تبقى كل منها ، رغم هذا ، معزولة منفصلة عن
غيرها على كثرة نقاط التلاقي السطحية . وبهذا يبقى كل فرد
حنيساً داخل جدران تجربته الخاصة : وروعة هذا الكتاب :
كنثر وشعر ، تكن في مهارة (فرجينيا وولف) البادية في

انتقالها من عقل الى آخر : ومثال ذلك ان (سبتيموس) يرى
وهو في الحديقة رجلا يسير في اتجاهه فيثير في نفسه فجأة
صورة رجل آخر وما لقي في الحرب ، واذا بنا فجأة ايضاً
داخل دماغ الرجل الآخر المدعو (بطرس) الذي لا يرى في
(سبتيموس) الا انساناً يبدو عليه الاضطراب وعلى زوجته
(ريتزيا) القلق ، دون ان يدرك شيئاً من الصور العنيفة التي
تتأجج في ضمير (سبتيموس) . وهذا الكيان الداخلي المعقد
لا يمكن التعبير عنه الا باستعمال الشعر المنشور الموحى استعمالاً
اريباً . وهذه القصة والقصص التي كتبتها (فرجينيا وولف)
بعدها توضح لنا ، على مستوى رائع ، قيمة الطريقة الرمزية في
القصة . ونستطيع ان نتصور الفارق اذا استحضرننا في اذهاننا
كاتباً قصصياً مثل (زولا) او (جورج مور) ١٨٥٢-١٩٣٣
وقد اخذ يصور شخصية (كلاريسا) على طريقة المدرسة
الطبيعية : هنا نجد (كلاريسا) امرأة عادية عامية ، وصف
الكاتب مظهرها الخارجي بالتفصيل ولكنه اهل اهمالاً كلياً
وراء هذا المظهر الخارجي من شخصية فاتنة ، مضطربة غامضة .
وقد اسهمت (فرجينيا وولف) مساهمة واضحة في خلق قصة
تنقل التجربة الداخلية ، وتبدو فيها المهارة الفائقة والتفنن
الأدبي . وقد استطاعت ايضاً ان تجد الكلمات القادرة على نقل
العالم الذي يدور في عقول ابطالها ، وبهذا شاركت مشاركة
تامة في التحول الهام في عالم القصة الذي بدأ به (هنري جيمس) ،
والذي به انتقل الاهتمام من العالم الاجتماعي الخارجي الذي

راده (بالزاك) او كتاب المدرسة الطبيعية ليتركز في الحساسية
 التي يتم بواسطتها الشعور بالعالم الخارجي والتحسس به وتقديره .
 واذا كانت (فرجينيا وولف) قد اخذت خطتها العامة
 وتصوير البيئة من (جيمس جويس) البناء الماهر ، فان رسمها
 للاحاسيس يبدو فيه اثر (بروست) ، ولكن رغم هذا فهناك
 فرق بين بينهما : فنحن في (بروست) نشم عطر اليلك
 مباشرة ويتكشف لنا بمهارة ، كما ان الاحاسيس تقفز من
 صفحاته وتنقل ما بها من شحنات بدقة فائقة . اما العطر في
 كتابة (فرجينيا وولف) فيطفر من الازهار ويصل الى القارئ
 نفاذاً قوياً ولكنه منكسر - اجل ، ان المرء ليحس بالضوء
 والصوت يقفزان في القصة من الشخصيات والاشياء الى عقل
 القارئ . ان طريقة (بروست) تنقل التجربة نقلاً مباشراً ،
 اما طريقة (فرجينيا وولف) فتشبه انكسار الضوء ، انها
 تنكسر في وعي رقيق متوتر . وفي كل صفحة منها نجد شعراً
 وعملية تركيب شقرية دائمة : فتسلم الاشياء والمؤثرات
 والانطباعات الى بعضها . وهي لا تكتفي بآب تجعل سكان
 (لندن) والناس المحيطين او القريبين من (مسز دالوي)
 يسمعون دقات ساعة (بيچ بن) ، بل تجعلهم يراقبون ايضاً
 طائرة ترسم في السماء خطوطاً . وهذه الطائرة تساعد على ربط
 المدينة والناس في وحدة ، كما يربط موكب نائب الملك قصة
 « عولس » في وحدة :

« آه ، يا لتلك الطائرة ! ألم تتق (مسز دمبستر) دوماً

الى رؤية بلاد غريبة ؟ ان لها ابن أخ يعمل مبشراً
هناك . وحلقت الطائرة في الجو وزمجت مندفعة .
كانت دوماً تتجه الى البحر في (مارجيت) ، دون
ان تغيب عن رأي البصر في البر ، ولكنها كانت لا
تحتمل النساء اللواتي يخفن من الماء . واندفعت الطائرة
ثم هبطت ، وسقط قلبها رعباً . وارتفعت ثانية .
وكانت (مسز دمبستر) مستعدة لأي تراهن بان فيها
شاباً باسلاً . وحلقت بعيداً بعيداً ، بسرعة مخفية عن
الابصار ، وبعيداً بعيداً انطلقت الطائرة وحلقت
فوق (جرينج) وصواري السفن ، وفوق الجزيرة
الصغيرة ذات الكنائس الرمادية ، فوق كاتدرائية
القديس (بولس) وغيزها ، الى طرفي لندن حيث تمتد
الحقول والغابات ذات اللون البني الغامق التي تقفز
فيها طيور السماء المغردة المغامرة وتتلفت حولها بسرعة
ثم تحتطف سحزونة وتدقها على خبيرة مرة ... مرتين
... ثلاث مرات .

هذا نثر انسيابي على طريقة (جويس) ، وانقصام ساحر
عن التجربة تنقلها الينا (فرجينيا وولف) بمثابة مجالسة بين
المتنافرات المتناقضات : فننزل من السماء الواسعة لنمر مروراً
سريعاً فوق مدينة ضخمة - ثم نركز البصر على امر دقيق
غاية الدقة ، ويمحي الغام ، وتترك العين الطائرة لتستقر على
طائر السماء الذي يعيش بالسلب والنهب وقد اخذ يضرب

حازونة على صخرة . ان العالم يمكن ان يصغر فيصغر حتى ينتهي الى حازونة - ولكن الحازونة يمكن ان تصبح ايضاً رأس دبوس التجربة الذي منه ينطلق العقل الى العالم الخارجي . وفي « العلامة على الحائط » تسعى (فرجينيا وولف) الى شرح التداعي غير الارادي ، وذلك دوماً بما يعني ان الذاكرة هي استحضار للمتباين المتناقض : ترى علامة على الحائط فتبدو لها وكأنها ناتئة باردة وليست مستديرة كلياً ، ثم تتصورها وكأنها تلقي ظلاً . وبعد هذا تمر بذهنها هذه التخيلات :

« ... لو امررت اصبعي على ذاك الطريق من الحائط فلا بد عند نقطة معينة ان ترتفع ثم تنزل هابطة رابية صغيرة ، رابية ممهدة كتلك الروابي في سهول الجنوب المنبسطة حيث توجد تلال يقولون انها كانت اما اضرحة او معسكرات ، اما انا فأفضل لو انها كانت اضرحة لان الحزن اقرب الى نفسي كما هو حال اكثر الانجليز . »

وهكذا فان علامة على الحائط تذكرها بالروابي والقبور ، وتستغرق في احلام اليقظة حلقة ، فكأنها الطائفة في السماء تحلق فوق الاشجار والانهار والسهول ، وفوق الحقول المليئة بزهر السيراس الجميل . انها اشبه بـ « تقويم ويتيكر » (٤) الذي يقدم لنا احصاء لكل امر ، وتستمر على هذا الحال حتى يعيدها امرؤ يقف بجانبها الى الواقع : الى الغرفة ، والجريدة ، والعلامة على الحائط ، وذلك بقوله « انا لا ادري سبباً يجعلنا نضع حازونة على جدارنا . »

لقد اتخذت القصة عند (فرجينيا وولف) اتجاهها الحاد بعد نشر قصة « عولس » مباشرة . وبعد محاولتها الاولى في الاسلوب النثري الانسيابي (اسلوب تيار الوعي) في قصتها « غرفة يعقوب Jacob's Room » (١٩٢٢) وقصتها « مسز دالوي Mrs Dalloway » (١٩٢٥) ، كتبت مقالا حاولت به ان تحدد هدفها . وقد ظهر هذا المقال عام ١٩٢٧ في باب الكتب من جريدة « نيويورك هيرالد تريبيون » . ومن آرائها في هذا المقال ان مستقبل القصة لا محالة صائر الى ان يصبح شعرياً . ويفهم من هذا المقال ايضاً ان النموذج قصة المستقبل هذه تمثله قصصها . وهي ترى ان النثر سيدخل فيه كثير من خصائص الشعر ، وان الشعر قد فشل في ان يخدم غايات القرن العشرين كما فعل في القرون الماضية ، وحل هذه المشكلة يمكن ان يتم على يدي القصة الشعرية . وتقول (فرجينيا وولف) « ان النثر قد حمل على كتفيه عبء التعبير عن كل امر تافه : من رد على رسائل ، ودفع قوائم الحساب ، وكتابة المقالات والقاء الخطب ، وتلبية حاجات رجال الاعمال ،

واصحاب الدكاكين والهامين ، والجنود . وقد تنبأت في مقالها بأن الحل الوسط هو ان تبني القصة « شيئاً من سمو الشعر ، وكثيراً من طبيعة النثر العادية . »

وقد كتبت (فرجينيا وولف) هذا المقال عام (١٩٢٧) اي قبل ظهور قصة شعرية عظيمة ، بل لعل الاصح ان نقول اعظم قصة شعرية . وفي رأيي ان هذه القصة الشعرية كانت في طريقها الى الظهور عند كتابة هذا المقال ، ولكنني اشك في ان (فرجينيا وولف) كانت تستحضر في ذهنها هذه القصة عندما كتبت هذا المقال . وهذه القصة هي « يقظة فينيغان Finnegan's Wake » (لجيمس جويس) ، التي تشمل في نظري آخر مرحلة ، بل ذروة ما وصلت اليه القصة الوجدانية فبعدها نجد نكوصاً في عالم القصة الوجدانية ، وعودة الى اشكال القصة السابقة ، وانكباباً يبلغ حد المبالغة على الاشكال السابقة . وقد ابدع (جويس) خلق كل مقطع من مقاطع هذه القصة فكانت مجموعة ضخمة من الاصوات ، وسيمفونية طويلة . وكلمات هذه القصة تحير العقل لما فيها من تركيب وثنوية وجناس مسهب مستمد من اصول لغوية غديدة . ولا تبدو روعة هذه القصة الا اذا استمعنا اليها ، وعندما نكتشف ان هذا الكتاب انما كتب ليسمع اكثر منه ليقرأ . وتقف العين حائرة في كلمات ، لو استمعنا اليها تقرأ بصوت عال لراغنا ما فيها من جمال (٥) .

ان (جويس) في « يقظة فينيغان » قد ترك السعي وراء

نقل الوعي اليّنا ، واخذ يتلمس اكتشاف حالة النوم التي
حاولها (بروست) من قبل ، كما تلمس فيها التعبير عن اللاوعي.
ان الانسان لم يعد عنده فرداً بل واحداً من حشد اجتمع فيه
كل انسان . ان هذا الكتاب سيفونية ضخمة عمادها الكلمات
المركبة المنحوتة ، ومحاولة للتعبير عن العقل الجماعي
واللاوعي الجماعي .

ملاحظات

١ - Strand Street :

شارع معروف في لندن تكثر فيه الفنادق والمسارح .

٢ - في الاصل (صفحة ١٨٨ و ١٨٩) نبذتان من (جويس)
تبيينان كيف يبتكر الكاتب تماثيله ويصوغ كلمات
جديدة . وهاتان لا يمكن ترجمتهما لانها بهذا تفقدان
الغرض الذي من اجله استشهد الكاتب بهما .

٣ - Benjamin Constant (١٧٦٧ - ١٨٣٠) :

كاتب قصصي فرنسي ، ومن رجال السياسة . عاش في
باريس ، وشارك في الاحداث السياسية لهذه الفترة .
صديق لمدام دي ستيل وجيته وشيللر .

٤ - Whitaker's Almanac :

كتاب سنوي يصدره Whitaker and Sons Ltd., London
وهو سجل لاحصائيات ومعلومات عن كل ما يهم المرء
الاطلاع عليه .

٥ - يورد المؤلف في الاصل نبذة من ثمانية اسطر ، والترجمة
لا تؤدي الغرض الذي اوردت من اجله كما هو واضح .

الفصل الحادي عشر

الصورة في مرآة

ان أهم ما تناولناه في هذه الدراسة هو البحث في قدرة اللغة على تسجيل التجربة الداخلية ، وقدرة القصة على نقل هذه التجربة . وقد رأينا ايضاً انه كلما كثر احتشاد المادة الباطنية الذاتية في القصة ، طرأ تعديل على صفحات الزمن والمكان فيها : فالزمان الآلي يفسح المجال للزمان النفسي . اما الفكر فيعرض في حالته الحركية الانسيابية ، ولكن طريقة تسجيله تنتهي في الواقع الى نوع من الركود ، بحيث نستطيع ان نقول ان المنولوج الداخلي او التيار قد رصد رصداً مباشراً كما استمع اليه عرضاً . وبما ان الفكر في انسيابه لا يكون منتظماً انتظاماً زمنياً ، لذلك فان القصة الباطنية كثيراً ما توحى بانها مضطربة ، وهذه عقبة يقف منها القراء مواقف متباينة : فالقارئ الغافل يضل طريقه بسرعة ، اما القارئ الواعي فلا بد ان يدرب نفسه على ان يقرأ هذه القصة النثرية وكأنها شعر . ومثل هذه القصص - من امثال قصص (دوروثي ريتشاردسون) او (فرجينيا وولف) - من ذاك الصنف الذي وصفه (ت.س. اليوت) بانه « لا تستطيع ادراك كنهه الا النفوس التي دربت على استساغة الشعر » . وهذا القول شبيه بما قالته للشاعرتان اللتان اشرنا اليهما في دراستنا هذه عن

(دوروثي ريتشاردسون) ، ومعناه ان القصة من هذا النوع لا تقرأ على انها أحداث متسلسلة زمنياً ، بل سلسلة غير متجانسة من المدركات ، رصدت كل منها في حينها دون اشارة لما في الصفحات التالية . ولكن مطالعتها كلها تنهي الينا صورة ذات تركيب شعري .

ويصف (ت.س. اليوت) في محاضرة له « اصوات الشعر الثلاثة » كيف اننا في بعض القصائد نجد الشاعر يتحدث الى نفسه او الى لا احد ، كما نجده في نوع ثان يرفع صوته وكأنه يتحدث الى مستمعين ، وهناك نوع ثالث يحاول فيه الشاعر ان يخلق شخصية مسرحية تتكلم شعراً ويلجأ الى هذه الطريقة « عندما لا يود المتحدث بلسانه ، ولا يستطيع ان يقول ما يريد الا على لسان شخصية متخيلة تخاطب شخصية اخرى متخيلة » . والقصة الباطنية تهتم بطبيعتها بهذا الصنف الثالث من اصوات الشعر حيث يحاول المؤلف ان يخفي كلامه بطريقة فعالة بحيث يصبح وكأنه انسان آخر ، وهو بهذا شبيه بالمثل العظيم على المسرح .

والصوت الثاني من اصوات الشعر حسب تعريف (اليوت) له ينطبق على القصة القديمة التقليدية : فالمؤلف العالم بكل شيء موجود في كل مكان تقريباً يخاطب المستمعين دوماً . ولعل الافضل ان نقدم شرحاً آخر نفسر به ما قصد اليه (اليوت) مطبقاً على القصة : اننا في القصة التقليدية نجلس دوماً تقريباً وجهاً لوجه امام المؤلف الذي يطل من النافذة ويروي لنا .

قصة ما يرى . فلا نرى الا ما يروي لنا انه يراه وما يرغب
في ان يصفه لنا . ولو حاولنا ان نتقدم لنطل من النافذة فأننا
لا نستطيع لان المؤلف العالم بكل شيء يسد علينا الطريق ،
محتلاً المكان المختار الاثير . وقد يكون هذا الكاتب القصصي
بارعاً في القصص فيجعلنا ننسى وجوده ، ويؤثر فينا لدرجة
تجعلنا نحس وكأننا نشاركه التطلع الى العالم المنبسط وراء
النافذة . وما اكثر ما يعرف عن ذاك العالم ! انه مطلع على
كل اسرار شخصياته ، ويعرف ما تفكر به في لحظة معينة ،
ولماذا تسلك طرقاً معينة في تصرفاتها - وكثيراً ما يستطرد
بيلقي علينا آراءه الاخلاقية . ويصدر احكامه على الناس
الذين قدمهم لنا في قصته .

اما في القصة النفسية فالمؤلف محتجب عنا ، ولا نرى
انفسنا الا وقد جلسنا على النافذة ، بينما يكون المؤلف في
مكان ما بالنسبة للنافذة اما فوقها او خلفها او تحتها او امامها ،
يقوم بما يقوم به المخرج المسرحي والممثل فينظم لنا ما سنراه .
وهو يحاول دوماً ان يوهنا باننا نجرب بانفسنا ما يحدث
هناك ، كما يطلب منا اثناء ذلك ان ننظر الى شئيت من
من الاشياء الطارئة الغريبة ، وكأننا في حلم من احلامنا حيث
تحدث المستحيلات وغير المعقولات : مثل التغيرات السحرية ،
وعودة احداث مضيت واناس طواهم الزمن ، واحتشاد خليط
من امور جغرافية وتاريخية اصبحت جزءاً من التراث
بالانساني ، وصور سريعة منعكسة على شاشة العقل ، مشوشة .

غير متناسقة حيناً وحيناً حادة الوضوح ، بحيث ننسى انفسنا
فنعتبر من النافذة لامتزج بهذا الخليط ونحيا كل تلك الحياة التي
ابدعها لنا المؤلف . وبهذا نشارك مشاركة فعلية في احداث
القصة النفسية ، بينما لم نكن في القصة التقليدية سوى
مستمعين ننظر الى الاحداث من بعيد . ان تأثير القصة النفسية
يجعلنا نستخدم اعيننا لنرى وان نحس بما رأينا ، لا ان نعتمد
على شخص آخر يروي لنا ما رأى . وعندما نتأمل في ما
قرأنا نجد ان القصة قد بنيت بناء ماهر . والحقيقة التي لا
نستطيع ان نتناساها هي ان درجة ادراكنا تعتمد اعتماداً
كبيراً على عيوننا : فالفنان في مثل هذه الحالة لا يستطيع
ابدأ ان يمنحنا عينين خيراً بما عندنا ، وان كان احياناً يقدم
لنا عوينات ملونة بلون خفيف . ومع هذا فالذي لا مزية فيه
هو ان درجة الادراك والاحساس تعتمد علينا ، وتنبع من
طاقاتنا ولكنها تخضع لعلاقة عجيبة مع طريقة الكاتب في
التعبير عن الواقع والاحاسيس ، ومع ادراكه . وقد يطلب
الفنان من القراء اثناء ذلك مطالب غير معقولة ، لا عهد لنا
بها . ولكن يجب ان نكون على يقين انه لا يفرض شيئاً
علينا ، وان الامر متوقف علينا لنقرر هل بالامكان الاتصال
معه واستساغته ام لا . وبديهي ان هذا غير ممكن دوماً ، مما
يجعل القارئ يحس بالفشل ، وان كان هذا الفشل في الاستساغة
مبعثه احياناً خطأ في الفنان نفسه . ولكن يجب على العموم
ان نجنح الى اعتبار ذلك فشلاً من جانب وعي القارئ .

والكاتب في اقامة علاقة منسجمة فيما بينها . ان هذا كثير الوقوع في الحياة ، وما من سبب يدعونا الى الا نتوقع حدوثه احياناً في ميدان علاقاتنا ببعض ما نقرأ من قصص .

وقد يأخذ كاتب القصة النفسية بيدنا ايضاً الى عقول لا نكثرث بها ، ولا نحب ان نصاحبها ، وهذا يعكس ذوقنا وشعورنا وليس عيباً في الكاتب ، ففي حياتنا نفسها لا نحب كل من نقابل من الناس ، وغرف الاستقبال مليئة باناس لا نعبأ بالمكوث معهم وبوسعنا دائماً الانسحاب من حضرتهم .

ان القراء والنقاد الذين ألحوا على كاتب القصة النفسية ان يراجع طريقه ويعود الى الطرق القديمة في كتابة القصة ، ان هؤلاء لم يدركوا ان قراءة القصة تقوم على التعاطف المتبادل بين الكاتب والقارئ . ويرى فريق من النقاد الاقل ادراكاً انه لا يوجد هناك اي مبرر للكاتب القصصي يدفعه الى محاولة اكتشاف طرق جديدة للتعبير عن التجربة الباطنية ، وحببتهم في هذا ان الطريقة التقليدية في القصص نجحت نجاحاً باهراً ملأ حياتنا . ان مثل هذا النقد انما هو دعوة الى جعل القصة شيئاً جامداً صلباً غير قابل للتغير ، ولهذا نرفضه لأنه رأى فطير لا يعتد به .

ان هؤلاء النقاد انفسهم هم الذين جنحوا الى اعتبار ان القصة النفسية قصة مريضة ، لانها تلج الى العقل وترتاد من التجربة مناطقها « المريضة » . وكثيراً ما يحتاجون بأن القصة الباطنية تنبثق عن اشخاص مصابين بنوع من العجز ،

ألم يكن (بروس) مصاباً بداء الربو ، كما كان (جويس)
أعشى البصر ، أما (فرجينيا وولف) فكانت فريسة لداء
السوداء (مالمخوليا) ؟ إلا يقدم لنا هؤلاء صورة شاذة للحياة
بدلاً من الصورة الصبيحية ؟ ان مثل هذا القول لا يستأهل منا
الوقوف لنعلق على ما يعنيه هؤلاء النقاد بكلمة « طبيعي » ؛
ونصرف النظر عنه لانه دليل على ضعف في مداركهم النقدية ،
ونضيف ان هذا الذي يسمونه « مرضاً » موجود ايضاً بين
الكاتب التقليديين ، كما ان مثل هذه المادة المريضة جزء من
الحياة ، ولهذا فليس من المعقول ان نطالب الكاتب القصصي
بأن يكتب لنا دوماً عن الصحة المتألقة والسعادة الغامرة .
ونحن نعرف ايضاً ان العقل في حرب مع نفسه وانه لهذا
كثيراً ما يكون مضطرباً مريضاً ، كما نعرف ان مثل هذا العقل
يملك من حدة البصر ونفاذه ما لا يملكه احياناً عقل الانسان
المعافى . والصحة الجيدة لا تشجع الكاتب بالضرورة على التأمل في
قسمته ونصيبه من الحياة ، وقد يكون هو نفسه مهتماً ببهاج دنياه
عازفاً عما فيها من مأس ، وقد يكون ايضاً مستغرقاً في سماته
بعد وجبة شهية بحيث يعجز عن التأمل . ولكن (مارسيل
بروست) الذي يبقى مسهداً الى ساعة متأخرة من الليل ،
يصل الى نظراته العقلية النافذة بمساعدة ارقه ، فتكون آلامه
نعمة لنا لما تجود به من روائع . وفي رأيي ان ما يهمنا ليس ما
عليه . الكاتب من صحة وعافية بل قدرته الفنية بالذات . ان
المرض في حد ذاته ليس فناً بالضرورة ، ولكن العناصر المرضية

الموجودة في الفن لا تؤدي بالضرورة الى الاخلال بقيمته .
لقد سبق ان قلت ان القصة الباطنية تمثل تاريخياً عودة
الى الرومانتيكية ، ولكن هذا لا يعني عودة الى البطل
الرومانتيكي ايضاً . ان ابطالا من مثل (مارسيل) المنسكب
على استكناه حياته الماضية في (كهربي) ، و (ستيفن) الذي
يسير مزهواً والزهرة في يده ، و (بلوم) وهو يأكل الكبدة
في (شارع اكليس) ، و (موللي) المستغرقة في تخيلاتها
الجنسية - ان هؤلاء يختلفون جداً عن الابطال النبلاء الساميين
الذين تصورهم القصص الماضية . وهذا يحدونا الى تقرير ان
القصة قد انتقلت من جو (واترلو) والمعارك النابليونية على
طول الطريق الى موسكو ، الى الغرفة المبطنة بالفلين وبرج
(مارتيللو) ، وحتى الى خلوة (شارع اكليس) . وهنا يجيبنا
تساؤل هو : هل في اظهار الشخصية على طبيعتها الواقعية
انقاص من قدرها ، واعتهان لها؟ وهذا التساؤل يذكرني بالمشكلة
على المسرح وقد بهرت ابصارنا بفعل الانوار ، فبدت متألفة
الصحة بديعة الجمال ، حسنى اذا عادت الى غرفتها المليئة
بالمساحيق والمطور وازالت ما على وجهها من فنون التجميل
الكثيفة ، بدت سنّها الحقيقية وفارقها ما كانت عليه من بهاء
قبل لحظات . . ومن يستطيع ان ينكر ان المشكلة ، التي تؤدي
دوراً مشخّلاً هاماً الاضواء على المسرح ، والانسان العادية في
غرفتها ورؤيتها اياها كما ادت لنفسا على المسرح الدور الذي
سحرنا ، تعاضدنا على ان نفهم فحماً اعمق واوسع الفرق القائم

بين الوهم والواقع ، وبين الفن والحياة . وهنا لا اجد نفسي متأكداً من ان البطل الرومانطيكي ، بصفته شخصاً معنوياً معبراً عن عصره ، الغارق في خفقات قلبه ، المستغرق في حساسيته ، يختلف (رغم اختلاف طريقة كل منها في الحياة) عن (ستيفن) الاكثر تعمقاً في الباطنية والمهتم بجزئياته او يختلف عن (مارسيل) الساعي الى ان يستعيد ما انمحي من صفحة ذاكرته . وقد نشر (هنري جيمس) عام ١٨٩٩ مقالا عن مستقبل القصة ، لم يعد نشره بعدها ، اعرب فيه عن اعتقاده بان امام القصة طريقاً طويلة حافلة اذ قال :

« يتمتع الانسان بشكل يستعصي على القياس بملكة القدرة على ان يحور او يشوه فورياً أي شيء ساعد على ان يخلق له شعوراً بالراحة . ولطالما ظلت الحياة محتفظة بطاقتها على عرض نفسها على شاشة خياله فانه سيجد القصة خير مصور لانعكاس هذه الحياة على مخيلته . فلم يكتشف بعد أي شيء افضل من القصة لهذا الغرض ، ولهذا فلن يتخلى عن القصة الا عندما تبالغ الحياة وتشتط في مناقضته كلياً . ولكن حق في تلك الحالة أن تجد القصة شكلاً ثانياً بل عشرات الاشكال تتلبسها في غمرة ذلك الانهيار بالذات . فعن يصبح العالم فراغاً خاوياً خالياً من الناس ستظل هناك صورة تنعكس على المرآة . وهكذا فان ما يقتضي ان ننشغل به قبل غيره هو الحرص على ان تستمر الصورة

متنوعة وحية .. وطالما كان هنالك موضوع قابيل
للمعالجة فانه سيظل يعتمد كلياً على كل المجهود الذي
نبدله لاذكاء النار الخاملة . »

لقد قال (هنري جيمس) هذا عندما لم تكن « الصورة
المنعكسة على المرآة » سوى مجاز ادبي ، أي قبل اختراع
التصوير وما نجم عنه من سينما وتلفزيون وهي مخترعات بدأت
تعكس صوراً فيها من الاسهاب والتفصيل و « الواقعية » ما لم
يستطع اي كاتب قصصي . اما وقد مضى نصف قرن من
المستقبل الذي كتب عنه (هنري جيمس) ، فانه من الواضح
ان التعبير بالقصة لم يفقد شيئاً من حيويته . ومن المؤكد ان
الوسائل التقنية التي صاغها كتاب القصص النفسية والتي ازدادوا
بواسطتها تعمقاً في حقائق الذهن ، قد اصبحت شائعة في القصة
بل ان هناك دلائل في انتاج الشبان من الكتاب على توصلهم
الى تهذيب جديد للوسائل التقنية والى صياغتهم تيار الوعي
لاغراض جديدة ، بالاضافة الى ضمه الى النوع القديم من القصص
الروائي . ان الكاتب القصصي هو على يقين اليوم من ان الفن
الادبي في تصويره الجو الذهني قد حقق ما كان يبدو مستحيلاً:
فمعدنا (بروس) ورصده لنفسه ، و (جيمس جويس)
ولفته المائلة للصوت والصورة ، و (فرجينيا وولف)
واستخدامها للصورة الشعرية ، و (فولكنر) وتصديه الجريء
للفوص على وعي شخصية بلهاء - ان هؤلاء يمثلون انتصار
الادب على ما يبدو فوضى في الحياة ، انتصاراً يجب الاعتزاز به

ودراسته والانتفاع به . والقاعدة الاساسية التي تنطبق على كل
ضروب الفنون تنطبق على هذا الضرب ايضاً وهي : انه طالما
كان العمل الفني تركيباً وتنقيحاً، ومحاولة لخلق صورة فنية
للتجربة والجمال ، وبحثاً مستمراً دائماً عن الحقيقة ،
فان ما تم انجازه قد اضاف التنوع الى ادبنا المعاصر وزاد
من غناه . ان الفن ليس اطلاقاً شيئاً جامداً ، فهو لا يسلم
بالمطابقة ويرفض الانصياع للقوالب كما يكره التكرار . واذا
المحط الفن فاصبح دعاية ، فانه ينبذ من دنيا الفن ويدخل عالم
الاعلانات . ولا شيء يجعل الفن يزدهر كتنوع مسالك الحياة ،
والبعث عن اشكال للتعبير جديدة ، وتقنيات مبتكرة .
وقد تموت الاشكال بعد ان تؤدي مهمتها ، ولكنها تعود
الى الوجود مرة ثانية وقد اكتسبت حياة جديدة . وقد
ينساب الفن الى فوضى السريالية ثم يعود ينساب الى اشكال
من الجمال اكثر انضباطاً . ويبدو ان للفن طريقة يتحدى
بها كل تزمت سواء أكان ذلك في اشكاله التعبيرية أم في
النقد الذي يتناوله .

ولستطيع ان نقول في الفن الذي تشارلناه بالدراسة هنا
انه ليس لقصة القرن العشرين ان تخفض رأسها خجلاً .
فخيوية (بروس) و (جويس) تفي باحتياجات قصة النصف
الثاني من هذا القرن ، حتى ولو تكشفت عن انها خاوية اطلاقاً
من التجديد والابتداع .

فهرس الاعلام

— أ —

- الاكويني (توما) Aquinas, St Thomas ٦٠-٢١٣-٢٨٥
 الكوت (لويزا ماي) Alcott, Louisa May ١٥١
 اليوت (ت. س.) Eliot T. S. ٢١٨-٣٠٣-٣٠٤
 اونيل (يوجين) O'Neill Eugene ١٢٣-١٢٥
 اينيسكو (جورج) Enesco ٢٥٥

— ب —

- بالزاك Balzac, Honoré de
 ٢٠-٢١-٢٦-٣٥-٣٦-٤٠-٤١-٤٥-١٦٠-٢٦٤-٢٩٤
 براهنز Brahms, Johannes ٢٦٤
 براونينج (روبرت) Browning, Robert ٢٦٦-٢٦٧-٢٨٠
 بروست (مارسيل) Proust, Marcel
 ٨-١٢-١٤-١٩-٢١-٢٢-٢٣-٢٦-٤٤-٤٥-٥٥-٥٧-
 ٥٨-٥٩-٦٣-٦٥-١٠٤-١٤٥-١٤٦-١٤٩-١٥٦-١٧١-
 ٢١١-٢١٨-٢٢٥-٢٣٣-٢٣٤-٢٣٥-٢٣٦-٢٣٩-٢٤٢-
 ٢٤٣-٢٤٤-٢٤٥-٢٤٦-٢٤٨-٢٤٩-٢٥٢-٢٥٣-٢٥٤-
 ٢٥٥-٢٥٦-٢٥٧-٢٥٨-٢٦٢-٢٦٣-٢٦٤-٢٦٥-٢٦٧-
 ٢٨٠-٢٨١-٢٨٤-٢٨٥-٢٩٤-٢٩٩-٣٠٨-٣١١-٣١٢ .

برنستون (جامعة) Princeton, University

۱۵۷-۱۵-۱۴-۱۳

۸۲ - ۱۴ Blackmur (R.P.) (ر.ب.) بلا کمور

۲۱۲ Blake, William بلیک

۵۶ Baudelaire, Charles بودلیر

۶۲ Bourget, Paul (بول) بورجیه

۱۶۹-۵۹-۵۸-۵۷ Bergson, Henri (هنري) بیرجسون

۵۷ Berkeley, George (جورج) بیرکلی

۴۲ Besant, Sir Walter (سیر والتر) بیزانت

۱۶۰ - ۲۹ Benett, Arnold (ارنولد) بینیت

- ت -

۸۶ Trintety College (کلیه) ترنتیتی کوليج

۲۶۴ - ۳۵۹ Tolostoy, Count Leo تولوستوی

۴۵ Taine, Hippolyte تین

- ج -

۱۶۱ Goethe, Johann Wolfgang Von جوتیه

۲۹ Galsworthy, John (جون) گولسورثی

Joyce, James جویس (جیمس)

- ۳۲ - ۳۰ - ۲۹ - ۲۷ - ۲۵ - ۲۳ - ۲۲ - ۱۹ - ۱۴ - ۱۲ - ۱۱ - ۸

- ۶۳ - ۶۲ - ۶۱ - ۶۰ - ۵۹ - ۵۷ - ۵۵ - ۴۷ - ۴۵ - ۴۲ - ۴۱ - ۳۳

- ۱۶۵ - ۱۳۱ - ۱۲۳ - ۱۲۲ - ۱۲۱ - ۱۱۸ - ۱۱۶ - ۱۱۵ - ۶۵

- ۱۹۳ - ۱۸۷ - ۱۸۱ - ۱۷۸ - ۱۷۲ - ۱۷۱ - ۱۷۰ - ۱۶۸ - ۱۶۷
 - ۲۴۳ - ۲۲۲ - ۲۲۰ - ۲۱۶ - ۲۱۵ - ۲۱۴ - ۳۱۳ - ۲۱۲ - ۲۱۱
 - ۲۵۶ - ۲۵۵ - ۲۵۴ - ۲۵۱ - ۲۴۹ - ۲۴۸ - ۲۴۷ - ۲۴۶ - ۲۴۴
 - ۲۸۲ - ۲۸۱ - ۲۷۹ - ۲۶۷ - ۲۶۴ - ۲۶۳ - ۲۶۲ - ۲۶۰ - ۲۵۸
 . ۳۱۲ - ۳۰۸ - ۲۹۸ - ۲۹۵ - ۲۹۴ - ۲۹۲ - ۲۸۸ - ۲۸۵ - ۲۸۴

۲۴۸ جویس (نورا) Joyce, Nora

۱۳۱ جیلبرت (ستیوارت) Gilbert, Stuart

۱۲۳ جیلد (مسرح) Guild, Theatre

James, Henry جیمس (هنري)

- ۸۰ - ۷۹ - ۷۸ - ۷۷ - ۷۶ - ۷۵ - ۶۹ - ۶۸ - ۴۳ - ۴۲ - ۳۵ - ۱۳

- ۹۸ - ۹۶ - ۹۵ - ۹۴ - ۹۱ - ۸۹ - ۸۶ - ۸۵ - ۸۴ - ۸۳ - ۸۲ - ۸۱

- ۱۰۷ - ۱۰۶ - ۱۰۵ - ۱۰۴ - ۱۰۳ - ۱۰۲ - ۱۰۱ - ۱۰۰ - ۹۹

- ۲۳۲ - ۲۲۷ - ۲۲۶ - ۱۷۲ - ۱۶۱ - ۱۴۶ - ۱۲۰ - ۱۱۹ - ۱۱۸

- ۲۵۴ - ۲۵۳ - ۲۴۴ - ۲۴۲ - ۲۳۸ - ۲۳۷ - ۲۳۶ - ۲۳۵ - ۲۳۴

. ۳۱۱ - ۳۱۰ - ۲۹۳ - ۲۷۸ - ۲۶۷ - ۲۶۵ - ۲۶۴

James, William جیمس (ولیم)

۲۵۷ - ۱۲۰ - ۱۱۵ - ۵۸ - ۵۷ - ۳۸ - ۳۷

- د -

۲۹۲ دانتي Dante, Alighieri

۲۴۵ دریفوس Dreyfus, Alfred

Dostoevsky, Feodor دستویفسکی

۲۱۱ - ۸۸ - ۸۴ - ۳۶ - ۳۵ - ۳۰

دوجاردهان (ادوار) Dujardin, Edouard

۶۰=۶۱-۶۲-۱۱۶-۹۱۷-۱۱۸-۱۲۰-۱۲۵-۱۳۲-۱۳۴-۱۳۴

۱۳۵-۱۳۸-۱۶۹-۱۸۵ .

دولا کرتیل De Lacroette, Jacques ۲۵۴

دي جورمون (ریمي) De Gourmont, Remy ۶۴

ديفو Defoe, Daniel ۳۵

ديکنز Dickens, Charles ۲۶۴

- ر -

راسکن Ruskin ۲۴۶

ريتشاردسون (دوروئي) Richardson, Dorothy

۸-۱۲-۱۳-۱۵-۱۹-۲۰-۲۲-۲۴-۲۷-۵۵-۵۷-۶۵-

۶۷-۶۸-۶۹-۷۵-۷۷-۱۴۹-۱۵۰-۱۵۵-۱۵۶-۱۵۷-

۱۵۸-۱۵۹-۱۶۰-۱۶۱-۱۶۲-۱۷۱-۱۹۳-۲۲۵-۲۳۱-

۲۳۲-۲۶۷-۲۸۱-۲۸۷-۳۰۳-۳۰۴ .

Richardson, Samuel Coleridge

ريتشاردسون (کولريديج صمويل) ۵۵-۵۶

- ز -

زولا (اميل) Zola, Emile ۶۴-۲۹۳

- س -

ساکفيل-ويست (ادوارد) Sackville-West, Edward ۸۲

Saint-Simon, Louis de Rouvroy, Duc de

۲۵۲ سانت — سیمون

۲۵۴—۲۴۵ Saint-Saëns, Camille سان سین

۱۱۸ Spender, Stephen (ستیفن) سبندر

۴۲ Stevenson, Robert Louis (روبرت لوئیس) ستیفنسون

۲۶۴ Stendhal, (Henri Beyle) ستیندال

- ش -

۲۵۵ Schubert, Franz شوپرت

Shakespear, William شیکسپیر

۲۶۸—۲۵۱—۲۱۵—۱۲۲—۲۲—۳۱—۳۰

۲۶۶ Shelley, Percy Bysshe شیلی

- غ -

۲۶۴ Grieg, Edvard غریغ

۲۱۴ Galvani, Luigi غلفانی

۱۴ - ۱۳ Gauss (ندوة) غوس

- ف -

۱۴ Files, Harold. G. فایلز (هارولد. ج.)

۱۵۸ Frank, Joseph فرانک (جوزیف)

۲۵۵ Frank, Cesar فوانک (سزار)

۲۱۴ Verlain, Paul فرلین

۱۱۸—۵۷ Freud, Sigmund فروید (سیجموند)

Flaubert, Gustave فلوبير

٢٨٠ — ٢٦٤ — ١٩٢ — ١٦٧ — ٦٣ — ٥٤

١٤ — ١٣ Forester, E. M. فورستر (ا. م.)

٢٥٥ Fauré, Gabriel فوريه

Faulkner, William فولكنر (ويليام)

— ٢١٩ — ٢١٨ — ٢١٢ — ١٠٧ — ٨٤ — ٤٧ — ٤٦ — ٣٢ — ١٢ — ٨

٣١١ — ٢٢٧ — ٢٢٦ — ٢٢٥ — ٢٢٣ — ٢٢٠

١٧٨ — ٦٠ Vico, Giovanni Battista فيكو

٨٧ Fielding, Henry فيلدنج

— ك —

٢٥٢ Casanova كازانوف

٨٣ Kant, Immanuel كانت

١٧٧ Klein, A. M. كلين (أ. م.)

٢٨٠ Coleridge, Samuel Taylor كولردج

٦٢ Colum, Mary كولم (ماري)

١٦١ Conrad, Joseph كونراد

٢٨٦ Constant, Benjamin كونستانت (بنجامين)

— ل —

١٣١ — ٦١ Larbaud, Valéry لاربو (فاليري)

٥٩ Laforgue, Jules لافورج

١٣ Lubbock, Percy لوبوك (بيرسي)

- ۵۷ Locke, John لوك
 ۳۳ Lewis, Wyndham لويس (ويندهام)
 ۱۲۱ - ۳۳ - ۱۴ Levin, Harry ليفين (هاري)

- م -

- ۱۳۸ - ۶۳ Mallarmé, Stephane ملارميه
 ۲۱۵ Milton, John ملتون
 ۵۶ Maupassant, Guy de موباسان
 ۲۹۲-۶۴-۶۰ Moore, George مور (جورج)
 ۲۴۵-۲۴۳ Maurois, André موروا
 ۵۷ Mill, John Stuart ميل

- ن -

- ۱۰۲-۹۷ New Marsh نيو مارش
 ۱۵ New York University نيو يورك (جامعة)

- ه -

- ۱۱۹ Harvard, University هارفرد (جامعة)
 ۲۵۳ Hawthore, Nathaniel هاوثرن (هوثرن)
 ۲۶۸-۱۷۲ Homer (هومروس) هومر
 ۸۳ Howells, William Dean هويلز (وليم دين)
 ۵۷ Hume, David هيوم

- و -

- ۴۱ Warton, Edith وارتون (ايدت)

۲۸۰ Wordsworth, William وردسورث

Woolf, Virginia وولف فرجينيا

—۲۷۷—۲۳۲— ۲۳۱—۲۱۶—۲۱۲—۵۹—۴۶—۱۲—۱۱—۸

— ۲۸۸ — ۲۸۷ — ۲۸۶—۲۸۵—۲۸۴—۲۸۳—۲۸۲—۲۸۱

— ۲۹۷ — ۲۹۶ — ۲۹۵—۲۹۴—۲۹۳—۲۹۲—۲۹۰—۲۸۹

. ۳۱۱-۳۰۸-۳۰۳-۲۹۸

۸۳ West, Rebecca ويست (ربیکا)

۱۶۱—۱۰۱—۲۹ Wells, H. G. ويلز (ه. ج. هـ.)

۸۲—۶۳—۱۴ Wilson, Edmond ويلسون (ادموند)

۱۴ Wayne, University وين (جامعة)

فهرس الكتب والشخصيات الروائية

- أ -

١١٩	Atlantic Monthly	اتلانتيك منثلي (مجلة)
٣١	Edgar	ادجار
٩٦ - ٨١	Archer, Isabelle	ارتشر ايزابل
٢٦٤	Assa	آسا
١٥٠ - ١٤٩ - ٢٧	Pointed Roofs	اسطحة مدبة
	Les Lauriers sont Coupés	اشجار الغار المقطوعة (قصة)
١٨٥ - ١٦٩ - ١٣١ - ٦٠		
٣٧	Principles of Psychology	اصول علم النفس
	Temptation of St. Antony	اغواء القديس انطونيوس (قصة)
١٩٢		
٢٨٤ - ٢١٦	To the Lighthouse	الى المنارة (قصة)
٣٣	Alfred Jingle Esq.	الفرد جنكل
٤١	Lazarus	أليعازر
٨٧	Amelia	اميليا (قصة)
٢٥٣	The Bostonians	اهل بوسطن (قصة)
١٢٠	The Dubliners	اهل دبلن (قصة)
٢٣٧	Opera-Comique	الابراكوميك
٢٣٦	Œdipe-Roi	اوديب ملكا

- ب -

- ٢٥٦ Odette اوديت
A la recherche du temps perdu البحث عن الزمن الضائع
٢٥٦ - ٢١١ - ١٩
- ٢٩١ - ٢٩٠ Bradshaw (آل) برادشو
Prince, Daniel برينس (دانيال)
١٨٥-١٥٥-١٤٠-١٣٩-١٣٨-١٣٧-١٣٦-١٣٥ .
- Leopold Bloom (ليوبولد) بلوم
١٩٠ - ١٨٩ - ١٨٨ - ١٨٧ - ١٨٦ - ١٨٥ - ٤٦ - ٤١ - ٣٣ -
٣٠٩ - ٢٩٠ - ٢٨٩ - ٢٥٨ - ٢٤٩ - ١٩٢ - ١٩١ .
- Molly Bloom (مولي) بلوم
٣٠٩ - ٢٧٦ - ٢٥٦ - ٢٤٩ - ١٨٨ - ٢٨٧ - ٤١ - ٣٣
- ١٦٧ Madame Bovary. بوفاري (مدام)
١٨٩ - ١٨٨ - ١٨٦ Blazes Boylan (بليزيس) بويلن
- ٢٥٣ Peapody بيبيدي
- ٢٦٤ Peer Gynt بير غنت
- ٢٢٤ - ٢٢٣ - ٢٠٩ - ٢٠٨ - ١٠٧ - ٨٤ - ٤٧ - ٤٦ Benjy بينجي

- ت -

- ٢٦١ Turpin Hero تيرين بطلا

- ج -

- ٩٣ - ٩٢ - ٨٧ Grose جروز
- ٦٣ Grace جريس
- ٣٠ Crime and Punishment الجريمة والعقاب

٢٤٥ Gilbert جلبرت
 ٧٧ - ٧٦ - ٧٥ Gostrey, Maria جوستري (ماريا)
 ٩٠ Jessel جيزيل
 ١٠٢ The Awkward Age الجيل الاخرق

- ح -

٢٣٠ - ١٦٠ - ١٤٩ - ٦٦ - ١٩ Pilgrimage الحج
 ٢٥٩ War and Peace الحرب والسلام
 ٢٣٣ Les Annales (مجلة) الحوليات

- د -

Mrs Dalloway (مسر كلاريسا) دالوي
 - ٢٩٢ - ٢٩١ - ٢٩٠ - ٢٨٩ - ٢٨٨ - ٢٨٤ - ٢٢٥ - ٤٦
 . ٢٩٧ ٢٩٤ - ٢٩٣

٨٨ - ٨٦ - ٨٥ Douglas دوغلاس
 The Turn of the Screw دورة اللولب

١٤٦ - ١٠١ - ٩٧ - ٩٦ - ٩٥ - ٨٥ - ٧٤ - ٨٢

١٨٤ - ١٨٣ - ١٨٢ - ١٨١ - ١٧٩ Dolan (الاب) دولان

٢٣٧ Domino Noir الدومينو الاسود

١٧٢ Dignam, Patrick Aloysuis ديجنام (باتريك الويسيوس)

Dedalus, Stephen (ستيفن) ديدالوس

- ١٧٢ - ١٣٠ - ١٦٩ - ١٦٨ - ١٦٧ - ٤٧ - ٤٦ - ٤١ - ٢٨ - ٢٧

- ١٨٠ - ١٧٩ - ١٧٨ - ١٧٧ - ١٧٦ - ١٧٥ - ١٧٤ - ١٨٣

- ٢١٢ - ١٩١ - ١٨٩ - ١٨٥ - ١٨٤ - ١٨٣ - ١٨٢ - ١٨١

. ٣١٠ - ٣٠٩ - ٢٩٠ - ٢٨٩ - ٢٦٢ - ٢٦١ - ٢١٥ - ٢١٣

دي رستينياك (اوجين) de Rastignac, Engène ٣٥

— ر —

الرحيل (قصة) The Voyage Out ٢٨٣ - ٢٨٢

الركن البهيج (قصة) The Jolly Corner ١٠٤

روى بلا (تمثيلية) Ruy Blas ٩٣٢

— س —

سانتوي (جان) Santeuil, Jean ٢٥٤ - ٢٤٨ - ٢٤٥ - ٢٤٣

سبتيموس وارن سميث Smith, S. W.

٢٧٧ ٢٨٩ - ٢٩٠ - ٢٩١ - ٢٩٢ - ٢٩٣

سبيل سوان (قصة) Swann's Way

٢٣٥ - ٢٤٥ - ٢٤٦ - ٢٥٦ - ٢٥٧ - ٢٥٨

ستريذر (لميرت) Strether, L. ٦٨ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٢٤٠

ستيفن بطلا Stephen Hero

١٨٣ - ٢١٢ - ٢٤٣ - ٢٤٤ - ٢٤٦ - ٢٤٧ - ٢٤٨ -

السفراء The Ambassadors ٢٥ - ٦٨ - ٧٥ - ٧٩ - ٢٤٠

سوان عاشقاً Swann in Love ٢٥٦

— ص —

صحف بيكويك Pickwick Papers ٣٣

صناعة الرواية The Craft of Fiction ١٣

الصوت والغضب The Sound and the Fury

٤٦ - ٨٤ - ٢١٨ - ٢٢٠ - ٢٢٤ - ٢٢٦ - ٢٢٧

٧٩ - ٩٦ The portrait of a Lady صورة سيدة
صورة الفنان في شبابه

A Portrait of the Artist as a young man

٢٠-٢١-٢٥-٤٧-١٧٠-١٧٥-١٧٩-١٨٢-١٨٣-١٩٣
. ٢١٣-٢٤٣-٢٤٤-٢٤٧-٢٤٩-٢٦٠-٢٨١

- ع -

١٧٨ Age of Gods عصر الالهة

٣٠ Otello (مسرحية) عطيل

١٢ Work in progress العمل مستمر (سمي فيما بعد يقظة فينيغان)

١١٨ The Destructive Element العنصر الهدام

Ulysses : (الشخصيات الروائية) عولس

٨-١١-١٣-١٤-٢١-٢٩-٣٣-٤٧-٥٩-٦١-١٣٣

١٦٧-١٦٩-١٧٠-١٧٤-١٨٩-٢١١-٢١٦-٢٢٦

٢٤٨-٢٥١-٢٦٧-٢٧٩-٢٨١-٢٨٨-٢٨٩-٢٩٤-٢٩٧

- غ -

٢٩٧ Jacob's Room غرفة يعقوب

- ف -

٢١٩ Fathers, Sam (سام) فاذرز

٩٦ Valerie Marnaffe (مارنيف) فاليري

٣٣ Fanny Burney (قصة) فاني بيرني

٦٥ - ٦٦ The Trap الفخ

٢٣٩ - ٢٤٠ - ٢٤٢ Françoise فرانسواز

١٢٣ Strange Interlude (مسرحية) فصل اضافي غريب

١٨٨ Flynn, Nosey (نوزي) فلن

٩٥ - ٩٣ - ٩٢ - ٩١ - ٩٠ Flora فلورا

١٠٢ 'In the Cage في القفص

— ق —

٢٣١ Honey Comb قرص الشهد

٦٣ - ١٣ Axel's Castle قلعة اكسيل

— ك —

٢٢٠ Cranly كرانلي

٢٤٩ 'Gaslin' Mc (مالك) كسلين

٢٢٤ - ٢٢٢ 'Compson, Jason (جيسون) كومبسون

٢٢٣ - ٢٢٠ Compson (عائلة) كومبسون

٢٢٤ - ٢٢٢ - ٢٢١ Compson, Quentin (كوينتن) كومبسون

٢٣٧ Comédie Française (مسرح) الكوميدي فرانسيز

١٧٩ Conmee (الاب) كوني

٢٢٥ - ٨٩ - ٨٨ Quint, Peter (بيتر) كوينت

— ل —

١٥٥ - ١٥٤ - ١٥٣ - ١٥٢ Lahman (القس) لاهمان

١٣٠ لن نخضع للغاب بعد الآن (قصة)

We'll to the Wood no more

٢٥٥ Lohengrin لوهنجرين

٢٠٥ - ١٣١ Lear (الملك) ليو

Night a Day الليل والنهار (قصة)

٦٨٠ 'Lynch لينشن

١٨٩٠

لينيهان Lenehan

— م —

١٢٣

مارسون Marson

٣٦٠٠-٣٠٩-٢٥٨-٢٥٧-٢٥٦-٢٥٢

مارسل Marcel

٩٦

مارنيف (فاليري) Valerie Marnaffe

٢٣٧

ماسات التاج Diamants de la couronne

٩٥

مايلز Miles

٢٨١

المجلة الصغيرة Little Review

٦٤

المجلة المستقلة La Revue Indépendante

٨٨-٨٤ Notes from the underground مذكرات من الغياهب

١٣

معالم القصة Aspects of the Novel

٣١

مكبث Macbeth

١٠٢

ما عرفته ميزي What Maisie knew

— ن —

النافورة المقدسة The Sacred Fount

١٠٣ — ١٠٢ — ٩٨ — ٩٧ — ٨٤ — ٨٢

— ه —

٢١٩

هايتاور Hightower

هملت (مسرحية) Hamlet

— ١٥٠ — ١٤٩ — ١٢٣ — ١٢٢ — ١٢١ — ١٠٥ — ٣١

— ١٦٠ — ١٥٩ — ١٥٧ — ١٥٦ — ١٥٤ — ١٥١

٢٣١ — ١٦٨

هندرسون (ميريام) Henderson, Miriam

٢٤ — ٦٥ — ٦٦ — ٦٨ — ٧٥

— و —

والبورغيز (القديسة) Walpurgis ١٩٣

وصية سيزار جيروود Testament du César Girodot ٢٣٦

ولد صغير وآخرون A Small boy and Others ٢٣٥ — ٢٤٠

ووليت نيوصم Woollet, Newsome ٧٦

ويمارش Waymarsh ٦٨ — ٧٦

— ي —

يقظة فينيغان Finnegan's Wake

١١ — ١١٥ — ١١٦ — ٢٢٦ — ٢٥٦ — ٢٦٧ — ٢٩٨

ف . ب . ٢٩ (١٩٥٩)

قَدَرُ الْكِتَابِ

« القصة السيكولوجية » كتاب يقصد الى التعريف بمذهب في كتابة القصة الحديثة اضيف لونه على انتاج النصف الاول من القرن العشرين ، وانه ليتناول في ذلك بالدراسة التحليلية العميقة آثار رواد هذا المذهب امثال جيمس جويس وفولكنر ودوروثي ريتشاردسون ومارسيل بروست وغيرهم من الذين عرفوا بكتابة « قصة تيار الوعي » ، ومن الذين اتوا بالجديد البديع ، اذ اعتمدوا العقل الباطن والانفعالات الوجدانية مادة ومعيناً لانتاجهم .

ولعل هذه الدراسة تأتي ، كما ارادها مؤلفها ، دليلاً يأخذ بيد المهتمين بالقصة النفسية ، موضحاً خفاياها مظهرًا ما فيها من الابداع .

كتابٌ جديرٌ بالقراءة

Bibliotheca Alexandrina



0360764

الثنى ٤٥٠ ق. ل.